

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

Bakalářská práce

Klára Kadlecová

Činoherní klub 1990 – 2007

(Poetika hereckého divadla)

Činoherní klub 1990 – 2007

(A poetic of actors theatre)

Praha 2009

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Vladimír Just CSc.

Své poděkování bych ráda věnovala vedoucímu mé bakalářské práce Doc. PhDr. Vladimíru Justovi CSc., jenž byl tak laskav a přijal můj návrh na bakalářskou práci a který mi v průběhu jejího zpracování poskytl řadu podnětných rad a připomínek.

Klára Kadlecová

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla veškerou literaturu a ostatní informační zdroje, které jsem použila.

V Praze dne 23.8.2009

ANOTACE

Tato práce se zabývá tvorbou jednoho z nejvýznamnějších pražských divadel, Činoherního klubu, v letech 1990 až 2007, tedy jeho porevoluční podobou. Protože je takto široce časově vymezena, soustředí se především na hledání a specifikování hereckého stylu a jeho proměny ve srovnání se zakladatelskou poetikou divadla z šedesátých let. Největší důraz je kladen na hledání konkrétních hereckých témat, kterým se zabýval ve své diplomové práci z roku 1969 František Knopp.

SUMMARY

The thesis is engaged in analyzing production of Činoherní klub, which is the one of the most important Prague theatres. The thesis is engaged in the production of this theatre after revolution, so from the 1990 to 2007. This is a very long time for analyzing, so the thesis concentrates at finding and specification of actor style and its changing in comparison with the founding poetics of this theatre from the 1960'th. The accent is put in finding particular actors themes, which were the subject of thesis written by František Knopp in 1969.

KLÍČOVÁ SLOVA

Činoherní klub, Jaroslav Vostrý, Ladislav Smoček, Vladimír Procházka, „objevování hereckých možností“, rozhrávání situací, principy hry, dramaturgie témat, herecké téma, Luboš Hrůza, František Knopp, Ivana Chýlková, Jaromír Dulava, Petr Nárožný, Nela Boudová, Ondřej Vetchý.

OBSAH

1. ÚVOD	6
2. ČINOHERNÍ KLUB OD 90. LET DO ROKU 2007 VE SROVNÁNÍ S JEHO PODOBOU V 60. LETECH	8
2.1. Formování souboru Činoherního klubu po revoluci	8
2.2. Formování souboru Činoherního klubu po revoluci ve srovnání s formováním souboru v 60. letech	10
2.3. Koncepce tvorby Činoherního klubu po revoluci ve srovnání s koncepcí tvorby v 60. letech	12
3. HERECTVÍ V ČINOHERNÍM KLUBU OD 90. LET DO ROKU 2007	21
3.1. Herecká témata	21
3.1.1. Herecké téma Ivany Chýlkové	22
3.1.2. Herecké téma Jaromíra Dulavy	25
3.1.3. Herecké téma Petra Nárožného	29
3.1.4. Herecké téma Nely Boudové	33
3.1.5. Herecké téma Ondřeje Vetchého	36
3.2. Shrnutí hereckých témat	38
4. ZÁVĚR	39
5. SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY	40
5.1. Primární literatura	40
5.2. Sekundární literatura	40
5.3. Prameny	43
6. PŘÍLOHA	44

1. ÚVOD

Za téma své bakalářské práce jsem si zvolila porevoluční podobu jednoho z nejznámějších pražských divadel, Činoherního klubu.

Téma práce je ohraničeno lety 1990 a 2007, nikoliv divadelními sezónami 1989/ 1990 a 2007/2008. Tuto variantu možná poněkud netypického časového vymezení jsem zvolila vzhledem k tématu práce, a sice k zachycení porevoluční podoby Činoherního klubu, tedy obdobím od ledna roku 1990. S přihlédnutím k tomuto faktu, jsem pak pro konečnou mez popisovaného období taktéž nezvolila celou divadelní sezónu, ale konec kalendářního roku.

Protože toto období zahrnuje poměrně dlouhou dobu, necelých 18 divadelních sezón a 61 inscenací, soustředím se ve své práci především na herectví a jeho proměny s ohledem k zakladatelské poetice divadla jako „zkoumání hereckých možností“ z šedesátých let. Zabývám se současně také otázkou, zda lze v „dnešní“ podobě herectví Činoherního klubu, specifikovat určitý herecký styl.

Toto téma jsem si rovněž zvolila proto, že prakticky neexistuje monografie, která by se novodobou podobou této divadelní scény zabývala. Kromě nesporně podnětné a cenné knihy Jaroslava Vostrého, *O hercích a herectví*¹, několika studií a samozřejmě přehledné publikace *Činoherní klub 1965 – 2005*², jenž se sice věnuje historii tohoto divadla od jeho počátků až do „současnosti“, ale pouze přehledově. Nicméně právě tato kniha se stala jedním z hlavních zdrojů při vzniku mé bakalářské práce.

Protože se část mé bakalářské práce týká srovnání porevoluční tvorby Činoherního klubu s jeho tvorbou 60. let, nesmím zde opomenout zmínit asi nejdůležitější informační zdroj popisující období ranného působení a tvorby tohoto divadla, a to opět knihu Jaroslava Vostrého, *Činoherní klub 1965 – 1972: Dramaturgie v praxi*³.

Kromě dalších knižních publikací, které se zabývají historií, činností a osobnostmi Činoherního klubu jsem při psaní své práce využila rovněž četné recenze a další novinové i časopisecké články a v neposlední řadě mnoho videozáznamů.

¹ VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. Praha: Achát, 1998. 275 s. ISBN 80-902221-7-X.

² CÍSAŘ, Roman; HONSOVÁ, Petra; PÁCL, Radvan. aj. *Činoherní klub 1965 – 2005*. Praha: Brána, 2006. 550 s. ISBN 80-7243-262-1.

³ VOSTRÝ, Jaroslav. *Činoherní klub 1965 – 1972: Dramaturgie v praxi*. Praha: Divadelní ústav, 1996. 207 s. ISBN 80-7008-061-2.

Jak už jsem výše zmínila, tato práce zahrnuje vlastně osmnáct sezón tohoto divadla a není v mých silách, ani v rozsahu této práce, zabývat se všemi jeho inscenacemi a hereckými výkony v nich. K některým z nich videozáznamy ani neexistují. Proto se soustředím hlavně na inscenace, které jsem měla možnost shlédnout osobně. Videozáznam je jistě důležitým a užitečným pramenem, ale autentičnost představení a hereckých výkonů není schopen nahradit.

Posledním ale neméně důležitým informačním zdrojem, jenž jsem při vzniku této práce použila, je diplomová práce *Činoherní klub 1965-1968*⁴, Františka Knoppa, která vznikla na Katedře divadelní vědy Filosofické fakulty univerzity Karlovy v roce 1969 a zabývala se vznikem Činoherního klubu, jeho dramaturgickými tématy, stejně tak herectvím a v neposlední řadě tématy hereckými. Právě na kapitolu o hereckých tématech v této diplomové práci se snažím navázat a zjistit, zda i v „současné“ době, lze herecká témata u osobností Činoherního klubu nalézt.

⁴ KNOPP, František. *Činoherní klub 1965 – 68*. Praha, 1969. diplomová práce, Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, katedra divadelní vědy.

2. ČINOHERNÍ KLUB OD 90. LET DO ROKU 2007 VE SROVNÁNÍ S JEHO PODOBOU V 60. LETECH

2.1. *Formování souboru Činoherního klubu po revoluci*

V lednu roku 1990 se vrací do Činoherního klubu jako jeho umělecký šéf Jaroslav Vostrý, který zde později působí i jako ředitel a řídí divadlo až do příchodu svého nástupce Vladimíra Strniska v březnu roku 1993. Jednou z nejvýznamnějších inscenací tohoto období se při tom stalo uvedení Moliérova Lakomce v roce 1992, zajímavé na tom je, že právě v režii Vladimíra Strniska. Ten se snažil nezatížit inscenaci Lakomce žádným společenským výkladem. Jeho Lakomec, mimochodem v hlavní roli s klaunsky excelujícím Petrem Nárožným, se nesoustředil na téma lakomství a hlavní postavu inscenace, ale snaží se poukázat na vlastnosti lidí, kteří ho obklopují. Ti jsou přitom ale stejně hamižní, jako je on sám a všemi možnými prostředky se snaží dostat k jeho bohatství.

„Nesledujeme příběh o tom, jak lakomec upírá štěstí hodným dítkám, ale o tom, jak se kolem bohatce rojí velcí i malí lupiči, toužící ho obrát. Harpagon se tu proto ovšem nestává kladným hrdinou“, není jen o nic horší než všechny ty malé štěnice kolem něho, chystající se na jeho pokladnu. Na rozdíl od nich má nejen ty peníze, které mu chtějí ukrást, ale i lidský formát, který jim chybí.“⁵

Kromě Ladislava Smočka, Iva Krobota, Jiřího Menzela a Vladimíra Strniska působil v prvních porevolučních letech v Činoherním klubu jako režisér i Jan Nebeský (inscenace: Pravý západ, Orestés, Přízraky, John Gabriel Borkman). Z hereckých osobností do divadla přichází Lucie Trmíková a David Prachař, kteří však zůstávají členy souboru jen určitou dobu, ale vedle nich také Ivana Chýlková a Jaromír Dulava. Ty můžeme v Činoherním klubu spatřit i v současnosti. Patrně nejúspěšnější inscenací Jana Nebeského byla hra Henrika Ibsena, John Gabriel Borkman, v hlavní roli s Petrem Čepkem. Ten ale po těžké nemoci v září roku 1994 umírá a inscenace se stěhuje i s novým obsazením do Divadla Komedie. Z Činoherního klubu tak odchází nejen Jan Nebeský, ale Čepkovým úmrtím divadlo bezesporu ztrácí jednu ze svých nejvýznamnějších hereckých osobností.

⁵ ČERNÝ, Jindřich. Činoherní klub o svých třicátinách. In: CÍSAŘ, Roman; HONSOVÁ, Petra; PÁCL, Radvan. aj. *Činoherní klub 1965 – 2005*. Praha: Brána, 2006. s. 286. ISBN 80-7243-262-1.

Režisér Ivo Krobot, který působil v divadle od roku 1979 se společně s Ladislavem Smočkem snažil udržet úroveň a chod divadla v době, kdy bylo součástí Divadla na Vinohradech. Po revoluci pak pod jeho režijním vedením v Činoherním klubu vznikly inscenace: Utrpení mladého Medarda, Hadrián z Římsů a komedie Woodyho Allena, Sex noci svatojánské (premiéra 20.12.1993), která byla součástí repertoáru divadla po necelých 16 sezón.

V roce 1994 přicházejí do Činoherního klubu další důležité herecké osobnosti, které na jeho prknech můžeme spatřit dodnes, a to Nela Boudová, Michal Pavlata a Stanislav Zindulka. Ve stejné sezóně je také obnovena režisérem Ladislavem Smočkem i lokální veselohra Josefa Štolby, Vodní družstvo. Ta je na repertoáru divadla, stejně jako Podivné odpoledne Dr. Zvonka Burkeho, stejného režiséra, dodnes. Na tento typ frašky navazovala i veselohra Václava Štecha, Deskový statek, opět v režii Ladislava Smočka.

V letech 1995 a 1996 získávají angažmá v Činoherním klubu další herecké osobnosti. Ale jak Tomáš Pavelka, Ivan Řezáč, Martin Sitta, tak i Petra Špalková, byli členy hereckého souboru pouze tři až čtyři sezóny. Naproti tomu Veronika Žilková zůstává herečkou divadla dodnes. V roce 2000 pak přichází do divadla režisér Martin Čičvák, jenž působí v Činoherním klubu stejně jako Ondřej Sokol, který se ale k divadelní režii dostal postupně, teprve z pozice herce.

Již tady se tak objevuje návaznost na některé prvky tvorby tohoto divadla z 60. let, kdy dramatik mohl být režisérem či hercem a herec pak naopak třeba režisérem. Činoherní klub totiž vznikl jako divadlo, které mělo být společným dílem skupiny divadelníků, jejichž podíl na inscenaci měl být autorský. A to bez ohledu na to, že dramatik tu nemusel působit pouze jako autor hry, ale jako režisér, stejně tak režisér mohl být dramaturgem či hercem a naopak herec například dramatikem. Důležitá byla především individualita každého člena divadelní skupiny, která do ní přinášela svá vlastní témata.

„To neznamená, že dramatik přestává být v tomto divadle dramatikem, režisér režisérem, herec hercem a scénograf scénografem. Rozhodující ale není jejich profesionální – zaměstnanecká – kompetence a z ní vyplývající nároky, nýbrž tvořivá – a to znamená především lidská – individualita se svými potencionálními tématy.“⁶

⁶ VOSTRÝ, Jaroslav. *Činoherní klub 1965 – 1972: Dramaturgie v praxi*. s. 39.

Vedle Ondřeje Sokola, který je v současnosti již jak hercem i režisérem, tak po revoluci i Ladislav Smoček zároveň režisuje své vlastní hry, jako tomu bylo v počátcích tvorby Činoherního klubu.

V sezóně 1999/2000 se ujímá vedení divadla jeho dlouholetý dramaturg, Vladimír Procházka, který stojí v jeho čele až do současnosti. Ve stejné době do divadla přichází dramaturg Roman Císař a herecký soubor se postupně rozrůstá o Matěje Dadáka, Marka Taclíka, Danu Černou a Ladu Jelínkovou. V takovémto složení ještě společně s Ondřejem Vetchým, Jaromírem Dulavou, Pavlem Kikinčukem, Ivanou Chýlkovou, Nelou Boudovou a dalšími, společně s hostujícími herci působí tento soubor prakticky až do současné doby.

Pro poslední léta tvorby Činoherního klubu je také charakteristická spolupráce se slovenskými herci, a to v inscenacích, jejichž režisérem je Martin Čičvák: Koza aneb Kdo je Sylvie (Juraj Kukura, Emília Vašáryová), Rodinná slavnost (Juraj Kukura), Ivanov (Marián Labuda).

2.2 Formování souboru Činoherního klubu po revoluci ve srovnání s formováním souboru v 60. letech

Jaké měl tedy Činoherní klub po revoluci podmínky k tomu, aby navázal na svou slavnou éru z 60. let?

Podívejme se nejprve na způsob jeho vzniku. V roce 1964 uvažoval Miloš Hercík o změnách uvnitř Státního divadelního studia. Pod jeho záštitou měly v sezóně 1964-1965 vzniknout soubory, jejichž činnost by přispěla k rozšíření pojmu a praxe divadla jako určitého uměleckého druhu. Divadlo Semafor, Černé divadlo a Černá scéna měly pěstovat tzv. okrajové žánry, proto bylo přirozené umožnit působení činohře založené na výrazném hereckém projevu, který by napomohl navazování kontaktů s obecností a tedy i se skutečností.

„Umožnila-li existence studia uskutečnění vážných pokusů tohoto typu, je opravdu jen logické – ba dokonce snad nutné – umožnit podobné zkoušení, i pokud jde o to, co tvoří sám základ divadla právě jako zvláštního uměleckého druhu. A tím je bezprostřední jednání lidí na scéně, pojem a praxe herectví jako možnosti. A zase nejde o nic jiného než o mnohostrannost

a intenzitu kontaktů s obecnstvem, a tím – z obecnějšího hlediska - o mnohostrannost a intenzitu kontaktů s lidskou skutečností vůbec.“⁷

Nová skupina, v jejímž čele stál Jaroslav Vostrý, měla zahájit svou činnost v prosinci 1964 představením hry Ladislava Smočka, *Piknik*. Obsazení inscenace přitom tvořili hostující herci z několika pražských divadel. Následně byl vyzván ke spolupráci i herec a režisér Jan Kačer, který s sebou do Prahy přivedl také několik svých hereckých kolegů z ostravského Divadla Petra Bezruče. V úvahách o následující tvorbě Činoherního klubu se zakladatelé přiklonili k názoru vytvořit divadlo se stálým malým hereckým jádrem, které bude doplňováno hosty.

„Úvahy o navazujících aktivitách kolísaly mezi představou divadla provozovaného na základě smluv na danou inscenaci a představou o divadle, kde hosté doplňují základní malou, víceméně však stálou hereckou sestavu. Druhá perspektiva se mi mnohem víc zamlouvala...“⁸

Činoherní klub se po revoluci, kdy přestává být jednou ze scén Divadla na Vinohradech, pokouší opět vytvořit divadlo s čistou činohrou. Jistou kontinuitu v tvorbě udržoval po celou dobu působení divadla Ladislav Smoček, později s pomocí režiséra Iva Krobota a dramaturga a v posledním desetiletí i ředitele a uměleckého šéfa Činoherního klubu, Vladimíra Procházky. Po revoluci se do Činoherního klubu navrací i Jaroslav Vostrý a ve spolupráci přerušené emigrací pokračuje i scénograf Luboš Hrůza. V hereckém souboru devadesátých let zůstávají od jeho počátků Josef Abrahám, Petr Čepek, Jiří Hálek, Jiří Kodet a Josef Vondráček, z hereček pak Jana Břežková, Nina Divíšková, Jiřina Třebická a Věra Uzelacová. Ti by ve spolupráci se svými několikaletými hereckými kolegy byli jistě schopni na koncept Činoherního klubu z let šedesátých navázat. Ale v té době mělo už divadlo za sebou vývoj v jiném politickém režimu, který se snažil jeho tvorbu nejen potlačit ale také zcela zničit, když se divadlo stalo právě součástí Divadla na Vinohradech. „Několik měsíců poté bylo Státní divadelní studio zrušeno a Činoherní klub byl dán pod kuratelu Divadla na Vinohradech, respektive jeho ředitele, zasloužilého umělce Zdeňka Míky. Úřady zjevně počítaly s tím, že se soubor Činoherního klubu časem „přirozeně“ rozplyne ve velkém kamenném divadle a přední pražská scéna zanikne bez skandálu, takřikajíc suchou cestou.“⁹

⁷ CÍSAŘ, Roman.; HONSOVÁ, Petra.; PÁCL, Radvan. aj. *Činoherní klub 1965 – 2005*. s. 12.

⁸ VOSTRÝ, Jaroslav. *Činoherní klub 1965 – 1972: Dramaturgie v praxi*. s. 35.

⁹ KOLÁŘ, J. Z časů moru. In CÍSAŘ, Roman; HONSOVÁ, Petra; PÁCL, Radvan. aj. *Činoherní klub 1965 – 2005*. Praha: Brána, 2006. s. 432. ISBN 80-7243-262-1.

To se ale naštěstí nikdy nepodařilo i díky soudržnosti hereckého souboru. Do divadla se ale dostávají i herci, kteří by v něm ve „svobodné“ době uplatnění nenalezli. „Složení hereckého souboru už však nebylo nejpříhodnější. Ocitli se v něm i lidé, které si divadlo „nezvolilo“ – objevili se tam z rozmaru hostujícího režiséra v čase zimních králů nebo z rozhodnutí Strany, či jen prostě „zbyli“ po souboru. Ten zanikl současně s likvidací Státního divadelního studia. Byli to většinou talenty prostřední, a pak bylo nutné vzít do hry jejich individuální danosti (působivost mládí, ale třeba i bizarní detaily těla nebo ordinérnost výrazu), aby i ony působily jako organická ploška inscenace.“¹⁰

Přesto si herectví Činoherního klubu dokázalo až do současnosti zachovat určité charakteristické prvky. Herci jsou například ve zcela přirozeném a bezprostředním kontaktu s diváky, jakoby se všichni společně nacházeli v jednom malém pokoji.

2.3 Koncepce tvorby Činoherního klubu po revoluci ve srovnání s koncepcí tvorby v 60. letech

Hlavní koncepcí Činoherního klubu v jeho prvních letech bylo objevování hereckých možností.

„Objevování hereckých možností je podle našeho společného názoru objevováním „možností“ člověka - a o ně přece v divadelním umění především běží. Pro zkoušení takových možností před divákovými očima se nám zdá nejideálnější jeviště a hlediště malého divadla.“¹¹

Kromě obecné „koncepce“ divadla o objevování možností člověka prostřednictvím hereckých možností ale neexistoval při založení divadla žádný předem přijatý program. Práce na každé inscenaci měla být jakousi výpravou do neznáma. Přesto byly 12.3.1969 v Divadelních novinách publikovány Teze o divadle-klubu, které byly jakýmsi shrnutím postojů, s nimiž zakladatelé v prvních letech k Činohernímu klubu přistupovali a zároveň také zkušeností, které během těchto roků při společné práci získali. Konceptu objevování hereckých možností člověka pak byl i uzpůsoben dramaturgický program divadla, ačkoliv u Činoherního klubu je nezbytné hovořit ne o dramaturgické volbě titulů, ale o volbě témat.

¹⁰ KOLÁŘ, J. Z časů moru. In CÍSAŘ, Roman; HONSOVÁ, Petra; PÁCL, Radvan. aj. *Činoherní klub 1965 – 2005*. s. 433.

¹¹ CÍSAŘ, Roman.; HONSOVÁ, Petra.; PÁCL, Radvan. aj. *Činoherní klub 1965 – 2005*. s. 12.

Tato témata přitom vznikala střetnutím nezakrývaných psychofyzických daností a individuálních vlastností herců s danostmi a vlastnostmi ostatních členů celé tvůrčí skupiny a s dalším okolím, v neposlední řadě s nejpodstatnějšími účastníky celého procesu tematizace, s diváky.

„Z toho vyplývá, že i dramaturgie takového divadla je nikoli dramaturgií titulů, ale dramaturgií témat; témat vždycky jenom uhadovaných, nikoli předem zcela ujasněných, jasně formulovaných: jejich ujasňování a „formulace“ se rovná teprve práci na inscenacích.“¹²

Dramaturgie témat tu vzniká v tvůrčím aktu v kontaktu, vzájemné spolupráce jednotlivých témat hereckých. Herecké téma přitom není pouhým obsahem, kterým se snaží herec divákovi během představení cosi zprostředkovat, jeho součástí je také způsob, kterým sděluje. Zda jej například oslovuje prostřednictvím textu nebo naopak pohybem, gestem či mimikou. Herec může například využívat hlasovou stylizaci nebo pohybovou deformaci, ačkoliv jeho monolog vyjadřuje v tu chvíli něco naprosto opačného.

Například Jaromír Dulava se jako zpěvák Pasqualino v Goldoniho hře *Impresário* ze Smyrny nejen holedbá krásou svého zpěvu, ale zároveň se také chová jako neodolatelný krasavec, kterému by každá žena měla klečet u nohou. Když se ale Pasqualino pokusí o zpěv, ozve se z jeho úst jakési skřehotání. Navíc v této roli Jaromír Dulava využívá deformaci těla, které má zaručit vedle jeho krásného zpěvu další komický úspěch. Po celou dobu představení se na jevišti totiž pohybuje v předklonu a s výhrůžně vystrčenou bradou vpřed. Prostřednictvím slov tedy sděluje divákům, jak je úžasný a neodolatelný, tělem však ukazuje pravý opak.

„Pasqualino Jaromíra Dulavy předvádí se svým velkým tělem neuvěřitelné věci – podivným krocaním natahováním krku a pohyby jakoby vykloubených hýří chvílemi vzbuzuje pocit, že se jako chobotnice rozlézá po celém jevišti. O co ústupnější je v řeči, o to rozpínavější v pohybech.“¹³

„Herecké téma“, v tom smyslu, jak o něm hovoříme, není jen jakýmsi obsahem sdělení, předmětem vyjádření; je také způsobem sdělení, výrazem. Je dvojjediným celkem – nikoli schránkou dvou samostatných „složek“.¹⁴

¹² VOSTRÝ, Jaroslav. *Činoherní klub 1965 – 1972: Dramaturgie v praxi*. s. 40.

¹³ SOPROVÁ, J. Návod k podnikání pro současníky? *Scéna*. [online] 2004. Dostupné z: <http://archiv.scena.cz/index.php?page=casopis&o=1&c=3902>

¹⁴ KNOPP, František. *Činoherní klub 1965 – 68*. s.35.

„Témata, jimiž dramatická látka vybízí tvůrce k pozornosti, nejsou předem čitelná, alespoň ne za každých okolností a pro každého. J.Vostrý vždy hovoří o potencionálních tématech, tématech v zárodečné fázi. K jejich faktickému uskutečnění /nebo taky neuskutečnění/ dochází až během tvůrčího aktu na jevišti“¹⁵

Ačkoliv tedy hra mohla být v tomto divadle psána hercům přímo „na tělo“, nemohl dramatik počítat s obecným herectvím, ale opět jen s potenciálními individuálními tématy.

„Tématem v této souvislosti samozřejmě nemíním něco daného, na první pohled čitelného, předem pojmenovaného. Téma vzniká střetnutím individuálních lidských možností s okolím, včetně střetnutí s ostatními – nevyjímaje ty, s nimiž spolupracuji.“¹⁶

Koncepci objevování „možností“ člověka se podařilo udržet i v sedmdesátých a osmdesátých letech, když se Vladimíru Procházce podařilo šikovně zformulovat program divadla tak, aby nebyl úřadům trnem v oku:

„Činoherní klub ve svých inscenacích hodlá zvažovat kvality a možnosti člověka v zápase o odvěké humanistické ideály.“¹⁷

Tak bylo divadlu, které bylo vystaveno velkým vnějším tlakům, alespoň částečně umožněno, aby prostřednictvím hledaných témat upozorňovalo na situaci člověka v nesvobodném politickém režimu, což byla otázka, na kterou hledalo odpovědi nepochybně stále více diváků.

A jaká je dramaturgie divadla od devadesátých let? Samozřejmě i jako dříve podléhá zájmu jednotlivých režisérů. Ladislav Smoček se nadále snaží uplatňovat své groteskní vidění světa v inscenacích jako je Podivné odpoledne Dr. Zvonka Burkeho, Vodní družstvo či Impresário ze Smyrny. Pro Iva Krobota byla vždy příznačný jakýsi sklon k nepravdělným dramatickým tvarům, na což mělo vliv jeho působení v Divadle Husa na provázku. Kromě koláže, montáže je pro jeho inscenace také charakteristická dramatizace a také tlhnutí k „hrabalovským“ postavám. Režisér Ondřej Sokol zase přivádí na prkna Činoherního klubu současnou anglosaskou dramaturgiu, kterou si povětšinou sám překládá (Osířelý západ, Pan Polštář, Americký bizon). Samozřejmě i dnes platí pro inscenace tohoto divadla snaha o hledání dramaturgických témat, která jsou pak přenášena v témata herecká. Je ale patrné, že toto je patrnější u režiséra Ladislava Smočka více než třeba u Ondřeje Sokola, který dle mého názoru do inscenace přináší mnohem více svých osobních vkladů.

¹⁵ KNOPP, František. *Činoherní klub 1965 – 68*. s.13.

¹⁶ VOSTRÝ, Jaroslav. *Činoherní klub 1965 – 1972: Dramaturgie v praxi*. s. 39.

¹⁷ KOLÁŘ, J. Z časů moru. In CÍSAŘ, Roman; HONSOVÁ, Petra; PÁCL, Radvan. aj. *Činoherní klub 1965 – 2005*. s. 432.

Zakladatelé Činoherního klubu nechtěli při jeho vzniku vyhlašovat „od psacího stolu“ předem jasně formulovaný program, přesto divadlo vznikalo s pevným názorem o podobě jeho tvorby. Činoherní klub měl být založen na individualitách či osobnostech, které mají potenciál k určitému postupnému, osobně tematizovanému vyhranění. Proto byla, ale stále i je, jak později ukáží, pro toto divadlo herecká složka tak důležitá.

Jak řekl Jaroslav Vostrý: „Jde nám o vyzkoušení tvůrčích hereckých postupů, nechceme být divadlem, kterému říkáme autorsko-dramaturgické ani režisérské. Nemáme stálý soubor – zatím jsme tři: režiséři L. Smoček aj. Kačer a já – a jednotlivé inscenace chceme obsazovat herci z různých divadel nikoli tak, aby herec odpovídal typu postavy, ale takovými, kteří dávají předpoklady pro umělecké zkoumání dané postavy. Jde nám o maximální míru hereckého tvůrčího přístupu k roli.“¹⁸

Hra v Činoherním klubu totiž podle „konceptu“ z šedesátých let neměla být jen hrou ve smyslu jednání či pouze dokonce psaného textu, ale jakýmsi artistním principem, v němž museli herci předvést své tvůrčí schopnosti. Samozřejmě, že při výběru herce měl být důležitý i jeho „psychofyzický“ typ, ale zároveň i téma, k němuž poukazovaly individuální možnosti konkrétního herce. Spojením typu a tématu herce pak vznikl jakýsi jeho osobitý jevištní půvab, který byl ale opět závislý na tvořivé atmosféře, na které se vždy podílejí ostatní účastníci tvůrčího procesu.

„Skutečná činohra vzniká až tehdy, není-li herce na jevišti používáno – třeba k zajímavější demonstraci sebezajímavějšího autorského či režisérského myšlení o světě – nýbrž teprve tehdy, počítá-li se s ním jako s rovnoprávným partnerem při takovém přemýšlení, které se uskutečňuje na zkouškách. Není – li tedy herec jen ztělesňovatelem určitého lidského případu či typu, ale partnerem v jeho zkoumání.“¹⁹

Ačkoliv má dnes Činoherní klub herecký soubor tvořený „stálými“ členy, téměř v každé inscenaci můžeme nalézt nějakého hosta. Tito hostující herci jsou stále vybíráni typově (jako třeba Jaroslav Plesl do role Christyho Mahona v Syngově hře Hrdina západu, Jan Meduna jako Rytíř Danceny ve hře Christophera Hamptona, Nebepečné vztahy, či jako Radek Holub v roli Michaila Borkina v Čechovově Ivanovovi), zároveň ale musejí být nadáni pro tvořivé hledání tématu postavy v kolektivu ostatních herců. Herecké téma zůstává podle

¹⁸ CÍSAŘ, Roman.; HONSOVÁ, Petra.; PÁCL, Radvan. aj. *Činoherní klub 1965 – 2005*. s. 13.

¹⁹ CÍSAŘ, Roman.; HONSOVÁ, Petra.; PÁCL, Radvan. aj. *Činoherní klub 1965 – 2005*. s. 12.

mě stejně důležité dnes jako v šedesátých letech, což se opět pokusím ukázat později v samostatné kapitole, která je tomuto tématu věnována.

Herec byl tedy v Činoherním klubu partnerem ve zkoumání určitého lidského typu. K takovému zkoumání docházelo během hry. Předpokladem takové hry musejí nutně být jak předem připravené předvídatelné možnosti, tak i prvky, které nejsou způsobeny záměrně, ale vznikají náhodně. Hra tak předpokládá určité překážky, které herce nutí, aby je překonával. A právě tímto překonáváním, hledáním a nalézáním nových řešení herec rozvíjí své potenciální schopnosti.

„Vytváření inscenace je z tohoto hlediska procesem vytváření překážek a uvolňování potenciální energie nezbytné k jejich překonávání, bez kterého by nebylo možné dosáhnout žádoucího, nikoli apriorně předpokládaného výsledku.“²⁰

Princip hry ale v sobě ukrývá i další hodnoty. Hra v sobě neskrývá jen dramatický zápas, který klade hercům překážky, ale řídí se i určitými pravidly. Hráči se například musí vzájemně respektovat a brát hru vážně.

„Opět se dotýkáme smyslu hry, kterou nebere-li někdo vážně, kazí ji. Vážnost hry je totiž dána i tím, že jako přirozený proces má organické kořeny, a proto tvoří jakýsi most mezi organickou autentičností hercovy osobnosti a kulturou, která se díky tomuto mostu a výměn z obou stran stává živá a stále se obrazuje.“²¹

Princip hry je i dnes v Činoherním klubu rozvíjen při přípravě inscenace formou zkoušek, ale zároveň je rovněž přítomen při každém jednotlivém představení. Herci totiž rozvíjejí hru známou, ale pokaždé i trochu jinou a novou ve spolupráci s diváky, kteří jsou do ní zataženi. I toto svědčí o síle hereckého projevu a o individuálních kvalitách jednotlivých hereckých osobností, když dokáží vždy bezprostředně a nenápadně navázat tak intenzivní kontakt s publikem. Samozřejmě podíl na této skutečnosti má i velikost divadelního sálu a malé jeviště, na němž zůstávají herci často po většinu doby představení, někdy na něm stráví i celé a jsou tak s diváky v neustálém kontaktu, ačkoliv se na ně zrovna nesoustředí děj, který se na jevišti odehrává. Mnoho z nich, ačkoliv na první pohled jednájí na jevišti zcela nenápadně, dokáže nepatrným gestem, změnou mimiky či atypickou, překvapivě dlouhou pauzou, náraz strhnout pozornost publika tak, že veškeré dění v jejich blízkosti, se stává najednou zcela nepodstatné a nezajímavé.

²⁰ VOSTRÝ, Jaroslav. *Činoherní klub 1965 – 1972: Dramaturgie v praxi..* s. 41.

²¹ HYVNAR, Jan. *O českém dramatickém herectví 20. století.* Praha: Kant, 2008. s. 247. ISBN 978-80-86970-63-9.

Herec Činoherního klubu nehrál jen konkrétní typ, ale rozhrával jej na jevišti svými osobnostními vlastnostmi. Často ale byla hranice mezi hercem a postavou tak blízká, že s ní herec mohl být publikem snadno ztotožňován. Herec na jevišti zároveň hrál a byl sám sebou. „Co nás na těchto výpovědích tak zaujme, je charakteristická blízkost nebo rušení distance mezi hercem a postavou: oba se jakoby překrývají až do té míry, že se i sám herec může dostat na samu hranici hry a vlastního života a že si jej pak divák často i s postavou ztotožňuje.“²²

Takovéto ztotožnění se herce s postavou můžeme vidět v Činoherním klubu také dnes. Například Marek Taclík, který ve hře Martina McDonagha ztvárnil mladšího z bratrů Michala, předvádí na jevišti tak dokonalou studii mentálně retardovaného člověka, že diváci, kteří jej neznají či toto divadlo často nenavštěvují, odcházejí z představení s pocitem, jak i postižený člověk může být vynikajícím hercem.

Nevím, zda i v šedesátých letech docházelo na jevišti k tomu, že by individualita herce přesáhla i samotnou postavu. Já tento pocit ale mám z herectví Petra Nárožného. Nedívám se na něj jen jako na skvělého komika, což by tento pocit mohlo způsobit. Pohlížím na Petra Nárožného jako na velkého herce, čehož důkazem je podle mě i pocit, že často nedokáží při představení odlišit, kdo je herec a co pouze zobrazovaná postava. Petr Nárožný je totiž možná i díky svému vyššímu věku hercem, který tráví většinu času představení v sedě (Impresário ze Smyrny, Americký bizon) a to i na pokraji scény (Maska a tvář). Ačkoliv se kolem něj na scéně hemží další vynikající herci, jakoby z něj divák nemohl spustit oči a čeká na maličkost (gesto, změnu výrazu tváře), kterou dění na scéně zcela upozadí. To by mě ale ještě nepřivádělo k pocitu, že Petr Nárožný svou postavu „převyšuje“. Někdy však pronáší repliky postavy tak, že si opravdu nejsem jistá, zda nesděluje jen svůj vlastní názor. Statický výraz tváře, vizáž, postava a střihy v podobě prudkých emocionálních vznětů, totiž nemusí být nutně pouze tématy hereckými, ale i lidskými.

Podle Jaroslava Vostrého také herec nevytváří na jevišti pouze postavu či jen nerozvíjí danou situaci. Herec napomáhá vytvářet inscenaci každým prvkem svého projevu, a to ještě ve spolupráci s ostatními. Právě spolupráci pak Vostrý považuje za předpoklad každého opravdového divadelního ansámblu. Herci prvky svého projevu v rámci spolupráce vytváří často neuvědoměle, bezprostředně, proto do hry zapojují především takové prvky, které Vostrý nazývá autentickými.

²² HYVNAR, Jan. *O českém dramatickém herectví 20. století*. s. 259.

„Mluvím-li o prvcích hereckého projevu, mám na mysli prvky autentické, původní; autenticita, o kterou tu jde, není ovšem nikdy jen jakousi autenticitou „životní“, „nehereckou“, ale autenticitou – řekněme – tvůrčí, dosahovanou zapojením do příslušného kontextu a spoluhrů: zapojením, které není jen jaksi dodatečné, ale představuje i předpoklad a důležitý podnět takového a ne jiného projevu. Dalo by se mluvit docela prostě o bezprostřednosti – kdyby bylo ovšem každému jasné, že tato bezprostřednost není výsledkem prvního impulsu, nýbrž výsledkem zkoušení, hledání, při kterém se samozřejmě uplatňuje princip adekvátního výběru.“²³

V Činoherním klubu se ve hře používala metoda rozehrávání situací, jenž zároveň nesla prvky montáže a střihu. Rozehráváním drobných akcí, které přímo nesouvisely se zápletkou, se realizovalo vlastní téma inscenace. Tedy téma inscenace bylo, stejně jako témata vnášená jednotlivými hereckými osobnostmi před začátkem tvůrčího procesu, v jakési zárodečné fázi, rozvíjelo se až v jeho průběhu.

I kolektivní vytváření inscenace prostřednictvím autentických prvků a metodu rozehrávání situací, lze dle mého názoru i dnes v Činoherním klubu nalézt. Ačkoliv si myslím, že dnes je toto ovlivněno více režisérem, který danou inscenaci připravuje. Ladislav Smoček dle mého názoru metodu své práce nemění, stále se snaží rozvíjet svá osobní témata ve spolupráci s ostatními herci. Tato forma práce, se myslím, v průběhu času stala charakteristická i pro tvorbu Ondřeje Sokola, což není divu, protože si ji nejprve vyzkoušel sám jako herec, a tak se zdá být v jeho inscenacích stále více patrná. Už zcela tomu není u režie Martina Čičváka. Pokud metodou rozehrávání situací pracuje, je to patrné méně, a to zvláště ve spolupráci se slovenskými herci v inscenacích, které již byly zmíněny výše. Jak Juraj Kukura a Emília Vašáryová tak hlavně Marián Labuda, jsou na tolik výrazné osobnosti a navíc jsou spojeni s jinou podobou herecké tvorby, že se nabízí dojem, že v jejich případě na jevišti zcela „čisté“ ovzduší kolektivní tvorby nevzniká. Což ale neznamená, že by se o vzájemnou souhru nesnažili.

Již jsem zmínila, že v Činoherním klubu mohl být režisér současně třeba dramatikem a herec režisérem. Zároveň zde ale také nebyly používány při přípravě inscenace určité tradiční a zaběhlé postupy divadelní práce, kdy dramaturg divadla zvolí, případně upraví hru určitého dramatika, ta se pak prostřednictvím režiséra dostává k herci. Všichni jmenovaní, jakoby včetně výtvarníka, na jevišti danou situaci rozehrávali společně, takže je těžké rozlišit, co je

²³ VOSTRÝ, Jaroslav. *Činoherní klub 1965 – 1972: Dramaturgie v praxi*. s. 42.

dáno textem, co je dílem herce či režiséra. To ale opět souvisí s rozehráváním situací během zkoušek, jimž byli v Činoherním klubu všichni, kteří s ní měli něco společného, přítomni a reagovali z hlediště na dění na jevišti.

„Ve výsledném jevištním díle Činoherního klubu lze jen těžko odlišovat čistou „záměrnost textu“ od čisté „nezáměrnosti herce“. V Činoherním klubu se herec a text setkávají na vysoce pokročilém stupni, založeném na určitém vzájemném dorozumění, na jakési tiché úmluvě. Toto dorozumění není třeba nijak zprostředkovávat, tím méně uměle křísit k životu. To buď je anebo není. Vzniklo dříve, než si herec poprvé přečetl text, dříve, než byl text napsán.“²⁴

Pro herectví v každém divadle je důležitá i velikost a blízkost jeviště a hlediště. Pro intenzivní kontakt herectví je malý sál Ve Smečkách ideální. Stejně je tomu jistě i u poměrně malého, nepřilíš hlubokého jeviště, kde jsou herci nuceni být spolu neustále v blízkém kontaktu. Další otázkou je, jakým způsobem s tímto prostorem pracuje scénický výtvarník. V šedesátých letech a po svém návratu z emigrace po revoluci byl scénografem Činoherního klubu Luboš Hrůza. Jeho scénické návrhy vždy připomínaly ze tří stran obehnaný prostor, který herce v již tak malém prostoru jakoby ještě více uzavíral. To ještě více násobilo pnutí mezi postavami na jevišti, ze kterého bylo těžké uniknout.

„V Činoherním klubu jde vždy o izolovaný prostor, jenž je v pozici k prostoru, z něhož byl vytržen. Jeho obyvatelé si uvědomují nebezpečí, které z této izolovanosti pramení a jsou proto neustále ve stavu nejvyšší pohotovosti. Je to vždy stísněný prostor, ze všech stran uzavřený. Na jeho stěny doléhá tlak jak zvenčí, tak zevnitř. Dění uvnitř se od stěn odráží a s mnohonásobnější silou se vrací zpět. Nedočkavá nervozita, již prostor překypuje, se přenáší na jednotlivé postavy. Prostor sám signalizuje blížící se události.“²⁵

I v jedné z posledních Hrůzových scénografií v Činoherním klubu, v *Impresáriu ze Smyrny*, kde je scéna obehnaná stěnami představujícími vnitřek neurčitého obydlí, je jeden z herců nucen opustit ve vypjatější situaci jeviště téměř horolezeckým přelezením vysoké stěny dekorace. Co ale za těmito vysokými stěnami na člověka čeká, se můžeme jen domnívat.

V inscenacích Ondřeje Sokola, který spolupracuje s výtvarníkem Adamem Pitrou, se často za nebo nad hlavním prostorem nachází nějaký další. Ten je buď přímo využíván herci (*Osiřelý západ*) nebo je využíván částečně (zadní stěna v *Panu Polštáři*, za kterou se odehrává

²⁴ KNOPP, František. *Činoherní klub 1965 – 68*. s. 56.

²⁵ KNOPP, František. *Činoherní klub 1965 – 68*. s. 27.

děj Katurianova dětství a jeho povídek) či vytváří jen jakousi kulisu k hlavnímu prostoru a napomáhá třeba určit denní dobu (ruch ulice za dveřmi Donova krámku v Americkém bizonovi). Oproti prostoru navrženému Lubošem Hružou, tento prostor k určitému úniku slouží. Pro Otce Welsche (Michal Pavlata) v Osiřelém západu je vedlejší prostor únikem z bezvýchodného života ke smrti, pro Katuriana (Ondřej Vetchý) v Panu Polštáři únikem do fantazie a v Americkém bizonu jednoduše východem z krámku na ulici.

3. HERECTVÍ V ČINOHERNÍM KLUBU OD 90. LET DO ROKU 2007

3.1 Herecká témata

Tím nejdůležitějším pro herectví Činoherního klubu v šedesátých letech tedy bylo rozehrávání situací, které rozvíjelo konkrétní herecká témata a prostřednictvím souhry jednotlivých témat vznikalo i téma celé inscenace, s níž byla naplňována koncepce divadla jako objevování možností člověka.

František Knopp věnoval hereckým tématům jednu celou kapitolu své diplomové práce. Snažil se poukázat na to, že ačkoliv soubor Činoherního klubu tvořily v šedesátých letech různorodé osobnosti, prostřednictvím jejich vzájemné souhry vznikala témata inscenací, která zajímala všechny dohromady. Různorodost hereckých témat se pak pokusil ukázat rozbořením rolí několika hereckých osobností.

„Herecký soubor Činoherního klubu je polytematický. Spojuje osobnosti, které mají sice jedno společné/touhu, zájem o poznání určitého okruhu věcí/, ale mnohé je vzájemně dokonale odlišuje. Právě střetáváním svých odlišností, svých autenticit, jež jsou vlastní každému jednomu z nich, mohou dojít ve společném díle k poznání věcí, které je dohromady zajímají. O důkaz polytematičnosti hereckého souboru Činoherního klubu se pokusíme v následující pasáži, v níž slovy načrtne několik nejvýraznějších hereckých témat, jež na jevišti Činoherního klubu realizovali J. Somr, J. Kačer, J. Hrzán, J. Hálek, J. Třebická a P. Landovský.“²⁶

V této kapitole bych se chtěla pokusit o podobný rozbor hereckých témat, který ve své práci provedl František Knopp. Jeho diplomová práce ale zachycovala Činoherní klub v letech 1965 až 1968, tedy tři první, ale dodnes asi nejslavnější sezóny jeho působení. Pokusit se zachytit herecká témata v inscenacích celých osmnácti sezón, jež zahrnuje má bakalářská práce, je dle mého názoru nemožné. Proto opět vycházím hlavně z inscenací, které jsem měla možnost sama vidět.

Herecké osobnosti jsem se ale snažila vybrat tak, aby v Činoherním klubu více méně působily po celé porevoluční období. Čtveřici Jaromír Dulava, Ondřej Vetchý, Ivana

²⁶ KNOPP, František. *Činoherní klub 1965 – 68*. s. 38.

Chýlková a Nela Boudová jsem doplnila představitelem „starší“ generace, Petrem Nárožným, a to hlavně z důvodů, které jsem již zmínila v předchozích kapitolách své práce.

3.1.1 Herecké téma Ivany Chýlkové

Ivana Chýlková ztvárnila v Činoherním klubu například Savinu Graziovou (Maska a tvář), Markýzu de Merteuil (Nebezpečné vztahy), Joan Weberovou (Sexuální perverze v Chicagu).

Inscenace Nebezpečných vztahů v režii Ladislava Smočka se zaměřuje tematicky hlavně na boj ženského a mužského pohlaví. Smoček prostřednictvím střídmych kostýmů, scény a rekvizit směřuje veškerou svou pozornost k hercům a postavám, které v rámci tohoto tématu ztvárňují. Snaží se hlavně podrobně vykreslit jednotlivé charaktery a jejich vzájemné vztahy i se všemi drobnými nuancemi.

Markýza de Merteuil je navenek chladná, ve skutečnosti však egoistická, ješitná a cynická žena posedlá pomstychtivostí. Ivana Chýlková se svým obvyklým nadhledem a sarkasmem dává nahlédnout do nitra své postavy nejprve drobnou mimikou a přesnými gesty, a to až prakticky do samotného závěru inscenace, kdy odkládá svou „masku“ a před diváky se objevuje jako stárnoucí opuštěná žena nenávratně odcházející z vrcholu své moci a slávy. Je nezbytné poznamenat, že k tomuto jí napomáhá i věkový rozdíl jejího hereckého partnera, Ondřeje Sokola, v roli Vikomta de Valmont.

„Markýza de Merteuil Ivany Chýlkové představuje neméně jedovatý květ egoismu, rozdíl je pouze v tom, oč rafinovaněji si herečka počíná při odhalování hrdinčina pravého já. Dlouhou dobu se zdá, že markýza si provokováním intrik a sledováním Valmontových dobrodružství krátí dlouhou chvíli. Teprve postupně obnaží nitro naplněné žárlivostí, kalkulem a uraženou ješitností. V efektním závěru, kdy jako vítězka žensko-mužského duelu odkládá paruku a zbavuje se líčidla, se její zevnějšek konečně stává odrazem stavu duše.“²⁷

Právě odložením paruky a líčidla v závěru inscenace ukazuje vedle zloby ve tváři, zaťatých rukou a prudších gest Ivana Chýlková pravou tvář své postavy, která se stává poraženou nejen prostřednictvím prohraného souboje s Vikontem de Valmont, ale i díky

²⁷ HRBOTICKÝ, Saša. Nebezpečné vztahy: Laclosův příběh jako souboj pohlaví. *Reflex/Ex*. 2006, roč. 17, č. 4, s. 16.

svému nyní divákům odhalenému stáří a té pravé tváře, která už není vylepšena silnou vrstvou pudru a výrazné rtěnky.

„Ivana Chýlková těží z drobných gest. Usměvavou a naoko vstřícnou tváří jí občas probleskne úšklebek, a jak události nabírají neplánovaný směr, úsměv jí tuhne na rtech, gesta jsou nervní a z očí číší tvrdý pohled. Nejpůsobivěji pak diváky zasáhne závěrečnou scénou, kdy se její vítězství nad vikomtem hořce smísí s obrazem stárnoucí a opuštěné ženy.“²⁸

Stejně jako v *Nebezpečných vztazích* se středem pozornosti režiséra Ladislava Smočka i v *Masce* a tváří Luigiho Chiarelliho stává téma vzájemných mezilidských her a postupného odhalování předstíraných pokryteckých „masek“. Postavy, které na sebe navzájem strojí hry plné komických situací, nejrůzněji propletených vztahů a také milostné intriky, v nich nakonec sami uvíznou.

Savina žije sice s milujícím ale až nezdravě majetnickým a egoistickým manželem, hrabětem Paolem Graziem (Ondřej Vetchý), jenž se nejvíce ze všeho obává toho, aby se nestal v očích svých přátel směšný.

„Savina Graziová Ivany Chýlkové je sice prohnaná záletnice, ale také trpící žena, traumatizovaná egoismem svého manžela.“²⁹

Ač je patrné, že Savina svého muže miluje, podvádí ho s jeho nejlepším přítelem. Po té, co její manžel odhalí, že mu byla nevěrná, musí opustit navždy jejich dům, změnit si jméno a vydávat se za mrtvou. Savina svého manžela dlouho nepřemlouvá, klidně a s nečekaným nadhledem opouští jejich dům, dobře si vědoma toho, že se za čas vrátí a milující manžel ji odpustí.

„Ivana Chýlková vykresluje Savinu jako eroticky tékavou, životní radosti vyznávající dámu, která se vypjatým životním situacím dokáže postavit s překvapivou věcností, ba odevzdaností.“³⁰

Na první pohled se zdá, že hybatelem děje v inscenaci je především hrabě Paolo, ten ale ve skutečnosti dělá to, k čemu jej Savina nenápadně a přitom mistrně navede. Stačí, když se po roce své „smrti“, mimochodem v komickém převlečení vrátí domů. Stačí jen chvilka,

²⁸ BUDAŘOVÁ, Jana. Dráždivě kruté jsou cesty rozkoše. *Český rozhlas*. [online]. 2006. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/_zprava/226856

²⁹ KOLÁŘ, Jan. Spíš o lidech než o jejich maskách. *Divadelní noviny*. 2003, roč. 12, č. 2, s. 5.

³⁰ KERBR, Jan. Činoherní klub: nevěra po italsku. *MF Dnes*. 2002, roč. 13, č.300, s. B/3.

aby divák pochopil, že už ji Paolo odejít nenechá, ačkoliv v tom převleku působila opravdu děsivě a nepřitažlivě.

„A baví nás i drobné, typicky smočkovské vtípky, jako když se údajně zavražděná Savina vrací na scénu s brýlemi – jogurty na očích a vypouklou zubní protézou v ústech.“³¹

Joan Weberová v *Sexuální perverzi v Chicagu* Davida Mameta je zcela jiný typ ženy než ty předešlé. Nezávislá ale přesto osamělá Joan žije v bytě se svou spolubydlicí, na jejíž přítomnosti je i přes svou samostatnost závislá. Aby o svou jedinou přítelkyni nepřišla, neváhá ji kazit radost z jejího nového a „šťastného“ vztahu s Danem.

„Lucie Pernetová Deboru obdařila holčičí dojemností i ženskou věcností, zatímco její spolubydlicí Joan je v podání Ivany Chýlkové flustrovanou „single“. Pohybuje se v hysterických kruzích a zároveň seká přesně mířené údery na všechny strany.“³²

Mají tyto postavy přesto něco společného? Lze najít v jejich případech nějaké společné téma? Joan Weberová i Markýza de Merteuil se se zdánlivou suverenitou, sebejistotou, soběstačností a nadhledem snaží skrýt pod vnější maskou svou skutečnou tvář, a to hlavně strach ze stárnutí a opuštěnosti. Zatímco u Markýzy de Merteuil toto téma čteme až v závěru inscenace, Joan Weberovou provází po celou její dobu. Navíc ani jedna z těchto postav nedokáže skrýt svou zlobu a závist, až se jí nechává v určitých situacích zcela ovládnout.

I Savina Graziová je svým způsobem opuštěná, proč by jinak měla potřebu podvádět milujícího muže s milencem? Jistě ne pouze z rozmaru či nudy. Zároveň si je ale jistá sama sebou jako předešlé ženské postavy. Moc dobře ví, že ji manžel z „vyhnanství“ opět přijme zpátky. Oproti Joan Weberové a Markýze de Merteuil má Savina alespoň schopnost sebereflexe a dokáže přiznat své špatné vlastnosti a provinění.

Pro všechny tři výše zmíněné ženské hrdinky je tedy charakteristická jistá suverenita a samostatnost, jenž jim ve vztahu k mužům přináší osamělost a ony se mohou stát zatrpklými, zlými a okolí nenávidějícími ženami. Pokud ovšem nemají partnera, který je i přes jejich prohřešky bezmezně miluje, jako je tomu u Saviny Graziové. To je jejich pohled na svět zcela jinačí, optimistický a k ostatním lidem vstřícný. Postavy Ivany Chýlkové se tak často ocitají

³¹ KOLÁŘ, Jan. Spiš o lidech než o jejich maskách. *Divadelní noviny*. 2003, roč. 12, č. 2, s. 5.

³² MACHALICKÁ, Jana. Sexistické žvásty po třiceti letech. *Lidové noviny*. 2004, roč. 17, č. 70, s. 9.

v situaci, v níž se nachází mnoho dnešních žen. Jsou samostatné a úspěšné, přesto osamělé a zatrpklé.

Hereckým tématem Ivany Chýlkové se tak stává nasazování si masky a odhalování pravé tváře, které je v jejím podání nejvíce patrné u postav Markýzy de Merteuil a Joan Weberové. Ale i Savina Graziová v průběhu inscenace odkládá svou masku, a to jak hmatatelnou, tak i pomyslnou. Jak už jsem zmínila, když přichází po roce „vyhnanství“ za svým mužem, sundává si kapucu, odkládá velké sluneční brýle a z úst si vydává falešný chrup. Zároveň ale také odhaluje, že lituje své nevěry a ráda by se ke svému muži navrátila, ačkoliv ji dokázal ze své hrdosti prohlásit za zesnulou a vystrojit ji slavnostní pohřeb.

Dalším z hereckých témat, jenž jsem se u Ivany Chýlkové již pokusila nastínit, je téma lidské osamělosti. Osamělostí trpí jak Markýza de Merteuil tak Joan Weberová, obě se ji snaží zakrýt vnější suverenitou. Savina Graziová se navíc cítí opuštěná dvakrát a pokaždé jinak. Nejprve patrně z opuštěnosti podvádí svého manžela a stejně se cítí i ve vyhnanství, kam jí po objevení její nevěry hrabě Paolo pošle.

U Markýzy de Merteuil se objevuje i téma záměrných her s ostatními lidmi. Nejenže Markýza osnuje intriky proti všem okolo společně s Vikomtem de Valmont, nakonec se stává jejím terčem dokonce i on sám.

3.1.2 Herecké téma Jaromíra Dulavy

Jaromíra Dulavu bylo možné v Činoherním klubu vidět jako Colemanu Connora (Osiřelý západ), Ariela (Pan Polštář), Luciana Spinu (Maska a tvář), Pasqualina (Impresário ze Smyrny), Bernarda Litka (Sexuální perverze v Chicagu), Karla Rychteru (Vodní družstvo).

Ve hře Osiřelý západ, Martina McDonagha, ztvárnil Jaromír Dulava jednoho z bratrů Conorových. Na tuto postavu je nezbytné nahlížet v souvislosti s postavou Colemanova bratra Valena (Marek Taclík), protože obě se rozvíjejí v průběhu představení ve vzájemné spolupři, která je pro tematizované herectví Činoherního klubu právě tak typická. Valen je z obou bratrů mladší, naivnější ale také provokativnější. Urputně vede s Conorem prvoplánovité spory o chipsy, pálenku a kýčovitě sošky světců a ačkoliv je z dvojice on ten praktičtější, jeho přímočaré figle a lsti materiální převahy nad bratrem komičtější. Coleman Jaromíra Dulavy je oproti tomu rafinovanější a záluďnější, ačkoliv na první pohled působí poněkud flegmaticky.

„Proti tomu Jaromír Dulava vytváří roli Colemanu Connora mnohem rafinovaněji, s jakýmsi chladným cynismem a přezíravostí, které jsou ve svém důsledku mnohem záluďnější než Valenovy drsné ataky. Dulava jakoby občas komentoval sám sebe, aby nás v kritickém soudu o postavě, ještě více znejistil, nedal do ní nahlédnout a najednou ji zase otevřeně nabídl v gagu nebo naopak v gestu čisté brutality.“³³

Ve hře Pan Polštář stejného dramatika spoluvytváří Jaromír Dulava v roli detektiva Ariela opět dvojici, tentokrát s vyšetřovatelem Tupolskim (Michal Pavlata). Jak „hodný“ policajt Tupolski, tak „zlý“ detektiv Ariel v sobě hluboko skrývají traumata z dětství či průběhu života. Zatímco rozvázný, „hodný“ detektiv Tupolski jim nedovolí proniknout napovrch, „zlý“, nevyrovnaný, prudký a agresivní policista Ariel, prudce a rychle se pohybující po jevišti s přivřeným okem dodávajícím jeho tváři děsivý výraz, si v jejich důsledku libuje v mučení vyslýchaných. Teprve v závěru inscenace se jejich role prohodí a Ariel, u kterého se mezitím objevil náznak soucitu, zachraňuje Katurianovo celoživotní dílo.

„Michal Pavlata jako „hodný“ policajt prokládá své klidné, úsečné promluvy suchým humorem, o to víc v této herecké úspornosti zapůsobí záblesk neovládnutých emocí. Jaromír Dulava je policajtem „zlým“, za jehož agresivními výbuchy ale tušíme nejistotu, bezradnost a chvílemi i jistý druh soucitu.“³⁴

„Z toho pohledu jsou asi nejadekvátněji zahrané postavy policistů, zvláště hromotluk Ariel v podání Jaromíra Dulavy. Jeho výhružky násilím a závěrečné plačtivé zkolabování je přesně na hraně oné uvěřitelné neuvěřitelnosti, na které by se mělo odehrávat celé představení,“³⁵

Jaromír Dulava hraje v Činoherním klubu i role milovníků, ačkoliv v sobě nesou vždy určitý prvek autoparodie. Jakoby si byl sám vědom, že k pravým milovnickým rolím, zdá se, není svým typem předurčen.

Ve Štolbově Vodním družstvu přijíždí Jaromír Dulava jako nezištný a čestný inženýr Karel Rychtera spolu se svým vypočítavým kolegou Sylvestrem Cyrklem (Petr Nárožný) do jednoho malého městečka, aby společně vypracovali projekt pro regulaci a lepší hospodářské

³³ PATEROVÁ, Jana. Krutý i zábavný bratrský souboj po irsku. *Lidové noviny*. 2002, roč. 15, č. 68, s. 25.

³⁴ ČERNÁ, Kamila. Brutální pohádka pro dospělé. *Lidové noviny*. 2005, roč. 18, č. 141, s. 4.

³⁵ HULEC, Vladimír. Pan Polštář v Činoherním klubu je pouze pro otrlé diváky. *MF Dnes*. 2005, roč. 16, č. 140, s. C8.

využití říčky Klikvy. Zde se setkává s dívkou, do které je již rok bezmezně zamilován, ačkoliv ji spatřil pouze na malý moment, na lanovce v rakouských Alpách.

Herectví Jaromíra Dulavy je jednostranným kladným typem dosti omezeno, ač s sebou nese tato role i jisté množství nadsázky. Přesto si po většinu inscenace jeho postava vystačí se strnulým postojem, drobnými gesty a s úpěnlivými pohledy ke své milované.

„Jaromír Dulava jako další z inženýrů má poněkud ztíženou hereckou pozici jednostrunností milovnického charakteru, i když je postavou na jevišti nepřehlédnutelnou.“³⁶

Ve hře *Maska a tvář* Luigiho Chiarelliho je Jaromír Dulava jako advokát Luciano Spina milencem ženy svého nejlepšího přítele. Po té, co se z jeho úst dozvídá, že svou ženu „zabil“, když zjistil, že mu je nevěrná, ze strachu, že by ho mohl potkat stejný osud, se ujímá obhajoby „vraha“ své vlastní milenky. Luciano, který nejprve směšně poskakoval a cvrlikal okolo krásné Saviny se teď nestydí pošlapat a poplivat její fotografii. A když zjistí, že je jeho milenka vlastně naživu, vyděšeně prchá z jeviště.

„Dulavův Luciano je přinucen vyslechnout Paolovo „přiznání“ o vraždě manželky, přičemž si zprvu není jist, nebyl-li jako milenec identifikován i on. Hrůza ze ztráty té, s níž ještě docela nedávno užíval rozkoše, propojená s obavou o osud vlastní, kulminuje v hercově chvějivém modulování replik, protáčení panenek i drastickém zvracení do velkého květináče s exotickým stromkem.“³⁷

Ještě komičtějšího výrazu dosahuje Jaromír Dulava jako zpěvák Pasqualino z Goldoniho hry *Impresario ze Smyrny*, využívaje přitom nejen hlasu a gest ale hlavně hry svého těla. Už jeho první příchod na jeviště s vysunutou bradou, nataženým krkem a v předklonu si u diváků vyslouží hlasitý smích. Je až neuvěřitelné, že by mohl právě tento muž být partnerem i poněkud obstarožní zpěvačky Toniny (Nela Boudová).

„Jaromír Dulava jako jeho konkurent Pasqualino předvádí neuvěřitelnou kreaci – komíhá hlavou a vystrkuje tučnou zadnici, přičemž se podobá kříženci pštrosa a krocana. V tomto originálním postoji se co chvíli tváří ublíženě a dotčeně, čímž ještě zvyšuje dojem natvrdlosti.“³⁸

³⁶ POLEDNOVÁ, V. Staříčká Štolbova hra osvěžená v Činoherním klubu. *Slovo*. 1994, č. 304, s. 7.

³⁷ KERBR, Jan. Činoherní klub: nevěra po italsku. *MF Dnes*. 2002, roč. 13, č.300, s. B/3.

³⁸ MACHALICKÁ, Jana. Smoček svému Goldonimu rozumí. *Lidové noviny*. 2004, roč. 17, č. 254, s. 30.

Dulavův Bernard Litko v Mametově *Sesualní perverzi v Chicagu* je také milovník, ale pouze ve své fantazii. Opuštěný Bernard pracuje jako zaměstnanec v kopírovacím studiu a celý svůj pracovní den tráví popisováním vymyšlených sexuálních zážitků svému podřízenému a mladšímu kolegovi Danovi (Marek Taclík). Na rozdíl od něj, má ale Dan přítelkyni, kterou si díky svému nevhodnému chování k ženám, Bernard není schopen najít. „Jaromír Dulava jako Bernard s frajerským knírkem lokálního donšajna a sexuálního loudila, který neúnavně „najíždí“ na každé femininum ve svém dosahu, je přímo obludně zoufalou existencí. Prázdnost, jež kolem sebe šíří, vystřeluje žahavá chapadla, která naivnějšího, „hodnějšího“ Dana Marka Taclíka znovu omotávají a zbavují vůle.“³⁹

Role Jaromíra Dulavy jsou buďto tragikomické (Coleman Connor, Ariel, Bernard Litko) nebo komické (Luciano Spina, Pasqualino, Karel Rychtera). Ty tragikomické s sebou nesou navíc prvek agresivity, kterou se postavy snaží zakrýt svou slabostí. Jsou to postavy prudké a vznětlivé, navíc trpící jistým psychologickým defektem, postavy, které nepřemýšlí o důvodech svého chování a jednání, v případě Coleman Connora a Bernarda Litka toho ve své vlastní omezenosti ani ve skutečnosti nejsou schopny. Detektiv Ariel má jistou schopnost přemýšlet o důvodech svého konání, ale brání se proti bolesti, již by mu vzpomínky na jeho nešťastné dětství přinesly. Přesto je schopen díky svému prožitému traumatu pocítit soucit, narozdíl od dvou předešle zmíněných postav. Dulavovy tragikomické postavy v sobě nesou i jistou neschopnost seberealizace. Ta je ale vždy způsobena jinými důvody. Coleman Connor vyrůstá na chudém irském venkově, jenž mu nenabídl dosáhnout vyšších životních cílů než jen tak živořit v každodenních hádkách a bitkách s mladším bratrem. Detektiv Ariel je zase pouze druhým detektivem, který musí neustále poslouchat svého nadřízeného a sám se tak může prosadit jen v mučení vyslýchaných. Bernard Litko je pak z těchto tří ten nejtragičtější případ. Je sice vedoucím ve fotokopírovacím studiu s jedním podřízeným, ale jediným jeho životním cílem je získání nějaké ženy, což se mu díky jeho nevhodnému chování nedaří a podařit ani nemůže, protože Bernard si nikdy nebude vědom toho, že by někde udělal nějakou chybu.

Luciano Spina, Pasqualino a Karel Rychtera jsou role milovnické. Jaromír Dulava, jak jsem již zmínila, jakoby si byl dopředu vědom, že již svým vzhledem není prototypem „idolu

³⁹ MESZÁROS, J. Jasně čitelné zvrácenosti. *Scéna*. [online] 2004. Dostupné z: <http://archiv.scena.cz/index.php?page=casopis&r=10&c=3329&tyden=224>

ženských srdcí”, a že již to způsobuje jistý komický efekt, na jehož struně své postavy tematicky hraje. Navíc při vytváření komického výrazu si Jaromír Dulava často vypomáhá vnější deformací postavy, například detektiv Ariel má přivřené jedno oko a Pasqualino chodí prakticky v předklonu.

Postavy Jaromíra Dulavy jsou nehezci a v životě z nějakého důvodu neúspěšní muži. Někteří ale nemají schopnost sebereflexe, aby si tuto skutečnost mohli uvědomit a žijí tak ve svém zaběhlém životě bez jakékoliv snahy jej změnit. Ve svém rozhodování jsou tyto postavy sebejistí a jednají bez delšího rozmýšlení, někdy prudce. Často tak zakrývají své slabiny a traumata. Tomuto výkladu hereckého tématu Jaromíra Dulavy se ale zcela vymyká postava Karla Rychtery.

Hereckým tématem je tak téma nezreflektovatelné směšnosti, jak u Pasqualina, Luciana Spiny a Bernarda Litka. Pro tyto postavy je ale také příznačné téma falešné „kohoutí” důstojnosti, s níž vystupují navenek. Vrcholnou kreací zobrazující toto téma, je už výše zmíněná kreace Jaromíra Dulavy v roli zpěváka Pasqualina s jeho vnější tělesnou deformací, která už sama o sobě kohouta či krocana silně připomíná.

3.1.3 Herecké téma Petra Nárožného

Petr Nárožný ztvárnil v Činoherním klubu Hraběte Cipera (Impresário ze Smyrny), Cirilla Zanotti (Maska a tvář), Sylvestra Cyrkla (Vodní družstvo), Dona Dubrowa (Americký bizon).

Hrabě Cipera Petra Nárožného, postarší ale noblesní a elegantní přítel umělců a hlavně umělkyň, již od první scény roztáčí poměrně rychlé tempo inscenace, když během popíjení šampaňského, vycucávání ústřic a házení jejich skořápek hostinskému, hodnotí ženské pohlaví. Během celé inscenace se pak mistrně proplétá v hemžení ostatních postav a postaviček aniž by nepřestával drobným gestem či změnou výrazu tváře upoutávat divákovu pozornost.

„Především však je tady Petr Nárožný coby hrabě Čipera, nepostradatelný přítel opery a operních umělkyní zejména. Sleduje celé tohle hemžení s elegancí dobře najedeného kocoura, který nechá vrabce vydovářet a znenadání po nich sekne tlapkou.“⁴⁰

I v závěru inscenace je postava Hraběte Cipery nepřehlédnutelná, vždyť současná podoba konce představení vznikla v důsledku improvizace Petra Nárožného na zkoušce. Vedle režijních úprav Ladislava Smočka, v duchu herectví Činoherního klubu vnesl na jeviště svůj názor a téma na umění jako na pouhou bezduchou a často komerčně provozovanou zábavu a napomohl tak změnit pro dnešní dobu zastaralý konec inscenace.

„Hlavní potíž vězela v závěru hry. „Konec je asi také důvodem, proč se hra málo hraje. Je didaktický a pro dnešní dobu nevyhovující,“ říká Smoček, který v textu udělal změn více: bylo třeba posílit některé postavy a domyslet to, co Goldoni jen naznačil. Závěr nakonec pomohl vyřešit představitel hraběte Cipery, Petr Nárožný, který jej na zkoušce geniálně zaimprovizoval.“⁴¹

Ve hře *Maska a tvář* Luigiho Chiarelliho Petr Nárožný hraje roli staršího bankéře Zanottiho, který je ženatý s o hodně mladší a poměrně živou ženou. V této roli tráví na jevišti Petr Nárožný většinu svých výstupů v představení sedící v pohodlném křesle v levém rohu scény, z něhož pozoruje mumraj všech ostatních postav včetně nevěrných výzev své ženy ostatním mužským postavám. Vše komentuje cynickými poznámkami, doplněnými gesty (většinou mávnutím rukou) a změnou mimiky. Jako jediná z postav je tak na scéně přítomný a zároveň si od ní jako pozorovatel udržuje určitý odstup.

„Také další protagonisté rozvíjejí své typizační umění, připomeňme alespoň Petra Nárožného v partu podváděného bankéře Zanottiho, který dobře ví, jak se to má s věrností jeho o mnoho let mladší ženy. Několikrát je svědkem jejich výzev potenciálním či skutečným milencům a tyto situace sleduje se zájmem až výzkumnickým.“⁴²

Komentáře postavy inženýra Sylvestra Cirkla, kterého ztvárnil Petr Nárožný ve Štolbově Vodního družstvu se pak posouvají místy ještě dále, až ke zcizujícím poznámkám stranou. Zároveň místy mluví Petr Nárožný tak rychle, že mu nerozumí ani čeledín Robert

⁴⁰ TICHÝ, Zdeněk. A. Vzhůru do Benátek! *Time in*. 2004, roč. 3, č.1, s. 67.

⁴¹ KOLÁŘOVÁ, Kateřina. Činoherní klub připravil Goldoniho. *MF Dnes*. 2004, roč. 15, č. 251, s. C/7.

⁴² KERBR, Jan. Činoherní klub: nevěra po italsku. s. B/3.

(Stanislav Štícha), jenž ve své řeči vynechává všechny souhlásky. Samozřejmě nezaměnitelná je i mimická hra, která je stejně výmluvná, jako ta slovní.

„Největší prostor pro ostré stříhy v dvojhlomnosti postavy má Petr Nárožný jako inženýr Církli; využívá jich mistrně a jeho permanentní střídání poloh „v roli“ i promluv stranou je peprným kořením určujícím styl inscenace.“⁴³

O hereckém projevu Petra Nárožného jsem se již zmínila v předchozích kapitolách. Kromě toho, že mu k absolutnímu vyjádření stačí pohyb v sedě v rohu jeviště, využívá často stříhů ve svém výrazu prostřednictvím náhlé až prudké emocionální změny. Z takřka nehybného a z bezvýrazně skoro huhlavě pronášejícího si text jakoby sama pro sebe, se během vteřiny dokáže proměnit ve zrudlého cholerika, před nímž by se na jevišti i v hledišti všichni nejraději ukryli. Během krátké chvíle pak zase upadá do mlčení a tichých poznámek směrem k němu nejbližší sedícím divákům

„Mistrovstvím lomeného a stříhového výrazu dominuje jako obvykle Petr Nárožný (inženýr Církli). Dokáže v půli věty změnit názor, pocit a náladu, hraje doslova na hranici přímého výrazu a zcizujícího komentáře, přičemž mimická drobnokresba je stejně výmluvná jako výraz slovní.“⁴⁴

V inscenaci Americký bizon je Petr Nárožný představitelem Dona Dubrowa, postaršího majitele vetešnictví s kradeným zbožím. Jeho příležitostnými společníky v obchodech jsou bezcitný zlodějíček Teach (Michal Pavlata) a trochu „pomaleji“ myslící mladík Bob (Marek Taclík), který je jakoby Donovým chráněncem. Prakticky celou dobu představení Petr Nárožný tráví v sedačce za svým pracovním stolem, jen občas přejde jevištěm. Veškeré emoce tak vyjadřuje zpoza stolu především pomocí mimiky, gest a změnou tónu či intenzity hlasu. Zprvu působí poněkud nabručeně a váhavě, vše pomalu a pečlivě promýšlí, stejně jakoby s rozmyslem volil každé slovo a gesto. Teprve nečekané vyústění děje v závěru hry narušuje jeho klid a odhaluje, že ne všechny situace je schopen zvládnout s ledovým klidem.

„Petr Nárožný hraje zpočátku Dona jako trochu nabručeného, rázného šéfa podniku, s opatrným rozmyslem odměřujícího peníze i emoce. Až později, když se mu situace vymkne

⁴³ POLEDNOVÁ, V. Stařícká Štolbova hra osvěžená v Činoherním klubu. s. 7.

⁴⁴ HORÍNEK, Zdeněk. Láska a lokální politika. *Lidové noviny*, 1994, roč. 7, č. 299, s. 11.

z rukou, odhalí se v letmých gestech či výrazu tváře bezradnost člověka, zahnaného do kouta.⁴⁵

I při stvárňování této role Petr Nárožný využívá střihu ve výrazu. Tenkrát sedí k divákům sice otočen čelem, nikoliv pouze bokem, ale stejně jakoby si chvílemi hovořil jen sám pro sebe. Jen částečně jakoby bral navědomí okolní dění, ztrácí se chvílemi ve svých vlastních myšlenkách. Jeho pocity, které si nechává většinu jen sám pro sebe, působí často mnohem dynamičtěji než jeho vnější projev. Až prudký dějový zvrat v závěru inscenace, ho vyvede z klidu a on na něj reaguje větším pohybem a širšími gesty.

„Nejistý a citlivější šéf podniku v podání Petra Nárožného jevištně vyrostl až ve druhé části, výrazový minimalismus v expozici přispívá chvílemi ke špatné slyšitelnosti sdělovaného.“⁴⁶

Co mají společného postavy Petra Nárožného? Hrabě Cipera, bankéř Zanotti a Don Dubrow snad to, že většinu představení stráví vsedě a jejich protagonista na sebe dokáže strhnout pozornost diváků drobným gestem, pohledem či změnou výrazu tváře ač je jeviště kolem něj plné dalších postav. I přes tuto vnější statickosti je ale pro tyto postavy také příznačná silná dynamika jejich myšlení.

Jak bylo již výše zmíněno, v herectví Petra Nárožného se střídají prakticky statické okamžiky s úseky, kdy ironicky nebo prostřednictvím hektického až nesrozumitelného drmolání glosuje dění. Petr Nárožný tak zde přichází s tématem rozporu myšlení a jednání, které je příznačné jak pro Dona Dubrowa, tak i třeba pro bankéře Zanottiho. Bankéř Zanotti je téměř permanentně přítomný nevěrným snahám své o hodně mladší ženy, která se je ani nesnaží skrývat. Svým chováním, jímž dává okolí najevo, že mu její chování nevadí a že ho dokonce schvaluje, tak budí údiv i rozhořčení. Zanotti ale není v podání Petra Nárožného veskrze tak jasně čitelnou postavou. Drobná gesta a mimika ukazují, že mu jednání jeho ženy jedno není a dokonce mu i vadí. Patrně i on se stejně jako hrabě Paolo obává, že by se mohl stát směšným, kdyby přiznal, že mu nevěrné chování jeho ženy vadí.

Don Dubrow je také ve smyslu rozdílu v myšlení a jednání rozporuplnou postavou. Svému chráněnci Bobovi svěřuje poměrně „obtížný“ úkol, ačkoliv sám patrně pochybuje o tom, že ho Bob bude schopen splnit tak, aby nezpůsobil sobě i ostatním nějaký průšvih. Až

⁴⁵ ČERNÁ, Kamila. Sen o zdařilém podvodu. *Lidové noviny*. 2006, roč. 19, s. 20.

⁴⁶ KERBR, Jan. Americký bizon. *Reflex/Ex*. 2006, roč. 17, č.45, s. 18.

dloubavé poznámky jeho schopnějšího společníka Teache ho nahlodají natolik, že se rozhodne Bobovi daný úkol nesvěřit.

Zároveň jakoby si Petr Nárožný neustále udržoval od postavy nějaký odstup, nahlížel na ni jakoby odněkud z vnějšku. Pak je opravdu těžké rozlišit, zda je na jevišti postava, Petr Nárožný nebo snad oba. To ale zároveň diváka provokuje k tomu, aby se pokusil o interpretaci dané postavy a jejího hereckého ztvárnění. Zde se tak objevuje jedno z dalších hereckých témat Petra Nárožného, a to permanentní odstup jak od role, tak i od lidí a emocí. Příkladem odstupů jsou například jeho neustálé promluvy stranou či ironické a hektické glosování všeho, co se v jeho blízkosti odehrává.

Herecké postavy Petra Nárožného jsou ve svém „povolání“ naprostými profesionály, suverény, kteří o sobě nikdy či málokdy pochybují. Pokud tak tomu je, musí narušit běh jejich života něco nečekaného a vážného. Tak je tomu například v závěru inscenace Americký bizon, kdy umírá Donův chráněncem Bob (Marek Taclík). Dále jsou tyto postavy nadány skvělými řečnickými schopnostmi, rozdíl je pouze v tom, jakým způsobem je využívají. Profesionalitou a řečnictvím se tak postavy Petra Nárožného podobají popisu hereckých témat Josefa Somra.⁴⁷

3.1.4 Herecké téma Nely Boudové

Nela Boudová vystupuje v Činoherním klubu jako Marta Settová (Maska a tvář), Boženka (Vodní družstvo) a Tonina (Impresário ze Smyrny).

V Goldoniho Impresáriu ze Smyrny hraje Nela Boudová jednu ze tří zpěvaček, Toninu, které bojují o přízeň impresária, bohatého Turka Aliho (Stanislav Zindulka) a zároveň i o náklonnost Hraběte Cipery (Petr Nárožný). Aby získaly vytoužené angažmá ve Smyrně využívají ve vzájemném konkurenčním boji nejen svých fyzických předností ale i pomluv. Koketně postupně přicházejí nejen za Hrabětem Ciperou, ale i za impresáři, snaží se je na svou stranu naklonit špulením rtů, hlubokým výstřihem a lichotkami. Sebe vychvalují, druhé pomlouvají, ač na tom viditelně jak pěvecky tak vzhledem nejsou o nic lépe.

⁴⁷ KNOPP, František. *Činoherní klub 1965 – 68*. str. 38 – 40.

„Konkurenční trojice zpěvaček v podání Nely Boudové, Lady Jelínkové a Dany Černé připomíná saň, jejíž jednotlivé hlavy se sice k smrti nesnášejí, přesto se jako jedno tělo postupně vydávají za impresáři a nechávají se osahávat chlípným staříkem.“⁴⁸

Tonina je ze zpěvaček sice nejstarší, ale také nejzkušenější. Nela Boudová jí propůjčuje především určitou ráznost, rozhodnost, pestrou škálu hlasového projevu a nesčetné výrazné mimické proměny. Aby získala náklonost impresaria neváhá o svých přednostech mluvit, ale je i ukazovat. Narozdíl od svých pěveckých kolegyně nepůsobí naivně a dokáže se rychle rozhodovat.

„Všechny tři dámy (Lucrezie – Lada Jelínková, Tonina – Nela Boudová a Annina – Dana Černá) bojují o přízeň impresaria s nezadržitelným elánem. V předstíraném opovržení je ovšem mistryní Nela Boudová, dotčeně špulí rty, koulí očima a všemožně zdůrazňuje své přednosti.“⁴⁹

Marta Settová v Chiarelliho Masce a tváři je role sice menší, ale přesto ve ztvárnění Nely Boudové, nepřehlédnutelná. Marta je snoubenkou záletného Luciana Spiny (Jaromír Dulava), který ji ale podvádí se Savinou Graziovou (Ivana Chýlková) a vůbec se nehrne do toho, že by se s ní oženil. Počáteční vztek a urážlivost se u Marty mění v závěru inscenace, kdy je již „šťastnou“ Lucianovou ženou a jistota manželky ji mění v koketku, kterou zajímají všichni muži kromě jejího vlastního manžela.

Ve Štolbově Vodním družstvu ztvárnila Nela Boudová Boženku, dceru statkáře Zelenky (Stanislav Zindulka). Boženka je naivní venkovské děvče, které chce svůj život zasvětit nikoliv manželství, ale zakládání nejrůznějších druhů spolků, aby tak i jako žena podpořila vlastenecké cítění a život národa.

„Platí to o statkáři Zelenkovi Stanislava Zindulky, jenž se dojíká vlastní šlechtností, i o jeho dceři Božence Nely Boudové, rozkošné naivce, která chce s vlasteneckým zápalem hraničícím s blbostí zakládat jeden obrozenecký spolek za druhým.“⁵⁰

V podání Nely Boudové je Boženka na jedné straně neskutečně naivňoučké stvoření, na druhé straně rozhodná dívka. O to komičtěji působí její naivní představy a ideály, když je pronáší tak rozhodně a bez náznaku jakýchkoliv pochyb o jejich správnosti.

⁴⁸ ERML, Richard. Goldoni s gogolovským výsměchem. *MF Dnes*. 2004, roč. 15, č. 256, s. C/7.

⁴⁹ Machalická, J. Smoček svému Goldonimu rozumí. s.30.

⁵⁰ TICHÝ, Zdeněk. A. Štolbův poklad na pustém ostrově. *MF Dnes*. 1994, r.5, č. 297. s.11.

Ve scénách, kdy se Boženka setkává s milovaným inženýrem Rychterou (Jaromír Dulava) jí ale rozhodnost a jistota ubývá, energičnosti však nemizí. Naopak energie se Božence vlévá do těla tak, že se jí vášní tak mohutně dme hrud', že každému musí být jasné, že městečko se spolků pod Boženčiným vedením nakonec dočkat nemůže.

„Nela Boudová (dcera Boženka), vedoucí svou figuru bezpečně od úvodní nechápaté naivity k citovému vzplanutí, jež vedle bouřlivě se dmoucí hrudi probouzí k životu i praktický ženský důvtip.“⁵¹

Role Nely Boudové jsou v Činoherním klubu až na výjimky komické povahy. Marta Settová i zpěvačka Tonina jsou ženy spíše středního věku, Boženka pak mladé děvče. Nutno poznamenat, že věkový rozdíl herečky a dané postavy v tomto případě vůbec není pro vnímání postavy, díky jejímu ztvárnění, podstatný. Pro obě „starší“ dámy, Marta Settová i zpěvačka Tonina, je ale jejich věk jistým handicapem. Tonina, nejstarší z trojice zpěvaček, se snaží i přes svůj věk udržet na výsluní navzdory krásnějším a mladším kolegyním, Marta Settová, která také již není nejmladší ani žádná uhrančivá krasavice se naopak snaží marně přimět ke sňatku svého snoubence, jenž o něj a vlastně ani o ni, ztatočně nestojí. Přesto se obě dámy nevzdávají, svůj věkový a také trochu vzhledový handicap si nepřipouštějí, což jim pravděpodobně pomůže později dosáhnout cíle, který je alespoň kompromisem toho původního. I Boženka má určitý sen, chce svůj život zasvětit nikoliv manželství ale práci pro český národ, což se jí sňatkem se stejně uvědoměným inženýrem Rychterou také částečně podaří.

Hereckými tématy Nely Boudové jsou opět částečně problémy a situace, se kterými se musí vypořádávat i ženy dnešní. Pokud nejsou krásné a mladší je pro ně těžší se prosadit jak na poli lásky, tak i v zaměstnání, pokud jsou k němu nezbytné určité fyzické předpoklady (jako hlas u zpěvačky Toniny). Jejich snaha dosáhnout svých vysněných cílů je někdy komická jindy zcela k pláči. Přesto se těmto ženám nedá upřít, že se nevzdávají a bojují zuby nehty, aby dosáhly svých vysněných cílů.

Ženy ztvárněné Nelou Boudovou také musí často ustupovat ze svých počátečních komických ideálů a smířit se s kompromisem. Například zpěvačka Tonina nezíská vysněné angažmá ve Smyrně, ale společně s ostatními zpěváky a zpěvačkami se pod vedením hraběte Cipery stává členkou jejich nově společně založené společnosti. Zajišťuje si tak alespoň

⁵¹ HORÁNEK, Zdeněk. Lásky a lokální politika. s. 11.

nějaké živobytí, ačkoliv určitě nebude žít v přepychu, který by jí jistě nabídla vysněná Smyrna. Boženka také ustupuje ze svého záměru nikdy se neprovdát a věnovat svůj život práci pro český národ. Jejím kompromisem je svatba se stejně uvědomnělým inženýrem Rychterou. Stane se manželkou a bude moci svého muže podporovat v jeho činnosti, případně se jí bude moci účastnit společně po jeho boku.

3.1.5 Herecké téma Ondřeje Vetchého

Ondřej Vetchý ztvárnil v Činoherním klubu, Katuriana (Pan Polštář), Carluccia (Impresário ze Smyrny), Hrabě Paola Graziu (Maska a tvář).

Spisovatel Katurian ve hře Pan Polštář Martina McDonagha je obviněn z vražd malých dětí, které byly spáchány podle jeho poněkud bizarních povídek. Společně s retardovaným bratrem Michalem (Marek Taclík), o něhož se obětavě stará, si nese těžké trauma z dětství. Za své největší bohatství Katurian považuje právě své povídky. Pro ně je ochoten přiznat se k vraždám, které nespáchal a odsoudit tak sám sebe k smrti. Ondřej Vetchý jako Katurian je na jevišti prakticky po celou dobu trvání inscenace. Jeho postava přitom během ní prochází velkým vývojem, čemuž odpovídá i Vetchého herectví, jenž vystihlo tuto proměnu s neobyčejným citem pro jeho jemné odstíny. Vetchý tak dokáže zcela přirozeně jak nečekanou a podivnou životní situaci v níž se Katurian ocitl, smutek ze „zločinů“, které spáchal jeho bratr, tak urputnou snahu zachránit své dílo na úkor vlastního života.

„Ondřej Vetchý s neobyčejným citem pro jemné odstíny vystihl jak Katurianovo počáteční zoufalství z kafkovsky bezvýchodné situace, tak jeho pozdější rezignovaný smutek či cílevědomou úpornost, s níž se spisovatel snaží zachránit nikoli vlastní život, ale své literární dílo.“⁵²

Hrabě Paolo Grazia velmi miluje svou ženu Savinu (Ivana Chýlková). Mnohem silnější než láska, je strach z toho, aby nebyl zesměšněn nejen před veřejností ale i před svými nejbližšími přáteli. Proto, když svou manželku přistihne při nevěře a nedokáže ji zabít, posílá ji do vyhnanství a její smrt předstírá. Jeho láska ho však postupně přemůže a své ženě

⁵² ČERNÁ, Kamila. Brutální pohádka pro dospělé. *Lidové noviny*. 2005, roč. 18, č. 141, s. 4.

odpouští. Původně nesmlouvavý až fanaticky majetnický manžel se ve Vetchého podání mění v dítě, kterému vrátili jeho milovanou hračku.

„Vetchého zaťatost v roli Paola pomalu roztává, uražené majetnictví prochází složitými, často i pohybově zběsilými peripetemi do laskavě nejisté vykojenosti.“⁵³

Zpěvák Carlucci z Goldoniho hry *Impresário* ze Smyrny je namyšlený, vychloubačný a narcistický hejsek s náušnicí v uchu, který doopravdy téměř zpívat neumí, ale přesto dál mazaně bojuje se svým kolegou, tenorem Pasqualinem (Jaromír Dulava) o lákavé angažmá.

„Tenor Carlucii se chlubí svými úspěchy, ale v podání Ondřeje Vetchého mu natolik přeskakuje hlas, že si své přízvisko Aušuso opravdu zaslouží.“⁵⁴

Ondřeji Vetchému se daří do svých postav vnášet průběžně téma relativity viníka a oběti. Jak Katurian, tak hrabě Paolo, jsou zároveň, jak oběťmi i viníky. Katurian je podezřelý z brutálních vražd, viníkem vraždy svých rodičů a bratra, ale zároveň obětí kafkovského vyšetřování. Paola Grazia podvádí jeho žena, ale on ji neváhá „zabít“. Hrabě Paolo je však postavou komickou, spisovatel Katurian tragickou.

Postavy Ondřeje Vetchého jsou muži, kteří jsou každý jiným způsobem směšní. Zpěvák, který neumí zpívat, a přesto se snaží upoutat okolí svým skřehotáním, spisovatel, jenž píše podivné povídky, které se zdají „normální“ jen jemu samotnému a jeho retardovanému bratru Michalovi, hrabě, jehož největší strach dokonce ze směšnosti pramení. Přesto si tyto postavy jsou schopny svou směšnost uvědomit a dokonce se ji snaží i napravit. Jsou to muži, vzbuzující i přes své jednání u diváček soucit, což je dáno jistou bezradností, která z Ondřeje Vetchého vyzařuje.

Vetchého postavy jsou vnitřně nejisté sami sebou, bojují s nerozhodností a správností vlastního jednání. Přesto dokážou vždy nějak svůj handicap překonat, „vzmuží“ se a snaží se svůj osud změnit nebo se na něm alespoň podílet.

⁵³ KERBR, Jan. Činoherní klub: nevěra po italsku. s. B/3.

⁵⁴ PRAŽAN, Bronislav. Pokleslost v lesku benátského zrcadla. *Týdeník Rozhlas*. 2004, roč. 14, č. 53, s.4.

3.2 Shrnutí hereckých témat

Z tohoto rozboru jednotlivých hereckých témat je patrné, že i dnes lze v Činoherním klubu polytematičnost, o které hovoří František Knopp, nalézt. Je to například téma lidské osamělosti, nasazování si masky a odhalování pravé tváře, téma záměrných her s ostatními, téma nezreflektované směšnosti a falešné „kohoutí“ důstojnosti, téma permanentního odstupu od role, lidí a emocí, téma rozdílnosti jednání a myšlení, otázka ústupu z ideálů ke kompromisům či téma relativity viníka a oběti.

A z inscenací tohoto divadla je i patrné, že ve vzájemné souhře se hercům daří nejen vytvářet další herecká témata ale i společná témata inscenací.

4. ZÁVĚR

Činoherní klub je divadlem, jemuž se podařilo přežít svou „smrt“ a to jak po stránce institucionální, tak i po stránce tvorby. Nemyslím si, že v prvních letech po revoluci byl Činoherní klub tím divadlem, kterým byl v šedesátých letech a ani dnes už jím vzhledem k vývoji, jímž si za desítky let prošel, být nemůže. Myslím si ale, že s přibývajícími léty, které od revoluce uplynuly, se tvorba tohoto divadla k prvkům, které pro ni byly příznačné v prvních sezónách působení Činoherního klubu, určitým způsobem navrácí, a to i co se týče herecké stránky. Kontinuitu samozřejmě pomohly zajistit osobnosti Ladislava Smočka a Jaroslava Vostřého, ale i herci, kteří zůstali Činohernímu klubu po celá léta totality věrni. Co se týče přímo herectví, myslím, že metoda rozehrávání situací a s ní i snaha objevování možností člověka, je v inscenacích Ladislava Smočka, Iva Krobota a Ondřeje Sokola nadále patrná. A herecký soubor tíhne čím dál více k „porozumění beze slov“, jaké pro něj bylo v šedesátých letech příznačné a jak o tom psal již ve své diplomové práci František Knopp: „Soubor, ve kterém je každý s každým dorozuměn dřív, než si vymění jediné slovo, a který je nasycen a ovládnut „spřízněností duší“, představuje sám o sobě lidsky platný subjekt. Jeho nesporná mravní hodnota obsahuje možnost, kterou lze jejím naplněním vyložit jako pokus vrátit divadlu jeho smysl. Ten smysl, který moderní divadlo /po definitivní ztrátě důstojného místa v hierarchii nábožensko-společenských funkcí/neustále hledá.“⁵⁵

⁵⁵ KNOPP, František. *Činoherní klub 1965 – 68*. s. 56.

5. SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY

5.1 Primární literatura

CÍSAŘ, Roman; HONSOVÁ, Petra; PÁCL, Radvan. aj. *Činoherní klub 1965 – 2005*. Praha: Brána, 2006. 550 s. ISBN 80-7243-262-1.

CÍSAŘ, Jan. *Divadla, která našla svou dobu*. Praha: Orbis, 1966. 126 s.

CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. Praha: Institut sociálních vztahů, 2000. 141 s. ISBN 80-85866-67-6.

HORŠÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998. 207 s. ISBN 80-902482-3-3.

HYVNAR, Jan. *O českém dramatickém herectví 20. století*. Praha: Kant, 2008. 319 s. ISBN 978-80-86970-63-9.

KNOPP, František. *Činoherní klub 1965 – 68*. Praha, 1969. diplomová práce, Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, katedra divadelní vědy.

SMOČEK, Ladislav. *Činohry a záznamy*. Brno: Větrné mlýny, 2002. 440 s. ISBN 80-86151-51-4.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Činoherní klub 1965 – 1972: Dramaturgie v praxi*. Praha: Divadelní ústav, 1996. 207 s. ISBN 80-7008-061-2.

VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. Praha: Achát, 1998. 275 s. ISBN 80-902221-7-X.

5.2 Sekundární literatura

BUDAŘOVÁ, Jana. Dráždivě kruté jsou cesty rozkoše. *Český rozhlas*. [online]. 2006. Dostupné z:

http://www.rozhlas.cz/_zprava/226856

ČERNÁ, Kamila. Brutální pohádka pro dospělé. *Lidové noviny*. 2005, roč. 18, č. 141, s. 4.

ČERNÁ, Kamila. Sen o zdařilém podvodu. *Lidové noviny*. 2006, roč. 19, s. 20.

- ČERNÝ, Jindřich. Činoherní klub o svých třicátinách. In CÍSAŘ, Roman; HONSOVÁ, Petra; PÁCL, Radvan. aj. *Činoherní klub 1965 – 2005*. Praha: Brána, 2006. s.286-287. ISBN 80-7243-262-1.
- ERML, Richard. Goldoni s gogolovským výsměchem. *MF Dnes*. 2004, roč. 15, č. 256, s. C/7.
- ERML, Richard. Nevinnost, jež čelí krajtě markýze a hroznější vikomtovi. *MF Dnes*. 2006, roč. 17, č. 13, s. B/4.
- ERML, R. Vzestupy a pády stoleté veselohry v Činoherním klubu. *Reflex*. 1995, roč. 6, č. 3, str. 49.
- HORÁNEK, Z. Láska a lokální politika. *Lidové noviny*, 1994, roč. 7, č. 299, s. 11.
- HRBOTICKÝ, Saša. Nebezpečné vztahy: Laclosův příběh jako souboj pohlaví. *Reflex/Ex*. 2006, roč. 17, č. 4, s. 16.
- HRBOTICKÝ, Saša. Chýlková a Sokol bojují o nadvládu. *Hospodářské noviny*. 2006, roč. 50, č.16, s. 11.
- HULEC, Vladimír. Pan Polštář v Činoherním klubu je pouze pro otrlé diváky. *MF Dnes*. 2005, roč. 16, č. 140, s. C8.
- KERBR, Jan. Americký bizon. *Reflex/Ex*. 2006, roč. 17, č.45, s. 18.
- KERBR, Jan. Činoherní klub: nevěra po italsku. *MF Dnes*. 2002, roč. 13, č.300, s. B/3.
- KOLÁŘ, Jan. Spíš o lidech než o jejich maskách. *Divadelní noviny*. 2003, roč. 12, č. 2, s. 5.
- KOLÁŘOVÁ, Kateřina. Činoherní klub připravil Goldoniho. *MF Dnes*. 2004, roč. 15, č. 251, s. C/7.
- KOLÁŘOVÁ, Kateřina. Osířelý západ: když se civilizace zbavila Boha. *MF Dnes*. 2002, roč. 13, č. 57, s. C/8.
- KŘÍŽ, J.P. Cudná perverze v Činoherním klubu. *Právo*. 2004, roč.14, č.80, s. 19.
- KŘÍŽ, Jiří. P. Osudy spalované nebezpečnými vášněmi. *Právo*. 2006, roč. 16, č.18, s.18.
- KŘÍŽ, Jiří. P. V hlavní roli tragédie pěticientový niklák. *Právo*. 2006, roč. 16, č. 259, s.13.
- KŘÍŽ, Jiří. P. Všude kolem nás přetvářka a masky. *Právo*. 2002, roč. 12, č. 301, s. 9.
- KŘÍŽ, Jiří. P. Život podle McDonagha končí v cele. *Právo*. 2004, roč. 15, č. 137, s. 22.
- MACHALICKÁ, Jana. Americký bizon pro tři chlapy. *Lidové noviny*. 2006, roč. 19, č. 250, s. 18.
- MACHALICKÁ, Jana. Sexistické žvásty po třiceti letech. *Lidové noviny*. 2004, roč. 17, č.70. s. 9.

- MACHALICKÁ, Jana. Smoček svému Goldonimu rozumí. *Lidové noviny*. 2004. roč. 17, č. 254, s. 30.
- MESZÁROS, J. Jasně čitelné zvrácenosti. *Scéna*. [online] 2004. Dostupné z: <http://archiv.scena.cz/index.php?page=casopis&r=10&c=3329&tyden=224>
- MIKULKA, Vladimír. Bizon dostal pověsti Činoherního klubu. *MF Dnes*. 2006, roč. 16, č. 254, s. B/7.
- PATEROVÁ, Jana. Krutý i zábavný bratrský souboj po irsku. *Lidové noviny*. 2002, roč. 15, č. 68, s. 25.
- PATEROVÁ, Jana. Málo nebezpečné vztahy. *Lidové noviny*. 2006. roč. 19, č. 16, s. 4.
- PAVLOVSKÝ, Petr. Kde je impresario? *Literární noviny*. 2005, roč. 16, č.9., s. 12.
- POLEDNOVÁ, V. Staříčká Štolbova hra osvěžená v Činoherním klubu. *Slovo*. 1994, č. 304, s. 7.
- PRAŽAN, Bronislav. Divadelní událost v Činoherním klubu. *Týdeník Rozhlas*. 2002, roč.12, č. 16, s.4.
- PRAŽAN, Bronislav. Pokleslost v lesku benátského zrcadla. *Týdeník Rozhlas*. 2004, roč. 14, č. 53, s.4.
- PRAŽAN, Bronislav. Propasti lidských vztahů v Činoherním klubu. *Týdeník Rozhlas*. 2006, roč. 16, č. 10, s. 4.
- SLOUPOVÁ, Jitka. Divadelní zázrak v Činoherním klubu. *MF Dnes*. 2002, roč. 13, č. 61, s. C/6.
- SOPROVÁ, J. Návod k podnikání pro současníky? *Scéna*. [online] 2004. Dostupné z: <http://archiv.scena.cz/index.php?page=casopis&o=1&c=3902>
- STRNAD, Jiří. Vodní družstvo aneb Jak se v Čechách regulují toky. *Denní Telegraph*. 1995, roč.4, č. 16, s. 11.
- TICHÝ, Zdeněk.A. Sexuální hovory osamělých duší. *MF Dnes*. 2004, roč.15, č. 81, s. B/6
- TICHÝ, Zdeněk. A. Štolbův poklad na pustém ostrově. *MF Dnes*. 1994, r.5, č. 297. s.11.
- TICHÝ, Zdeněk. A. Vzhůru do Benátek! *Time in*. 2004, roč. 3, č.1, s. 67.

5.3 Prameny

ŠTECH, Václav. *Deskový statek*. Videozáznam inscenace Činoherního klubu. Praha: archiv Činoherního klubu.

IBSEN, Henrik. *Heda Gablerová*. Videozáznam inscenace Činoherního klubu. Praha: archiv Činoherního klubu.

GOLDONI, Carlo. *Impresário ze Smyrny*. Videozáznam inscenace Činoherního klubu. Praha: archiv Činoherního klubu. 27.10.2004.

EGRESSY, Zoltán. *Portugálie*. Videozáznam inscenace Činoherního klubu. Praha: archiv Činoherního klubu.

ALLEN, Woody. *Sex noci svatojánské*. Videozáznam inscenace Činoherního klubu. Praha: archiv Činoherního klubu. 31.10.1996.

RUKOV, Thomas Vinterberg Mogens. *Rodinná slavnost*. Videozáznam inscenace Činoherního klubu. Praha: archiv Činoherního klubu. 30.1.2006.

SMITH, Gordon. *Vincent*. Videozáznam inscenace Praha: archiv Činoherního klubu. 9.12.2004.

6. PŘÍLOHA

PŘEHLED INSCENACÍ ČINOHERNÍHO KLUBU V LETECH 1990 - 2007

Václav Havel: Audience, režie: Jiří Menzel, premiéra 10.1.1990

Ladislav Smoček: Podivné odpoledne Dr. Zvonka Burkeho, režie: Ladislav Smoček, premiéra 29.1.1990

Václav Havel: Žebrácká opera, režie: Jiří Menzel, premiéra 14.6.1990

Ladislav Smoček: Bludiště / Smyčka, režie: Ladislav Smoček, premiéra 26.9.1990

Sam Shepard: Pravý západ, režie: Jan Nebeský, premiéra 22.11.1990

Arthur Schnitzler: Utrpení mladého Medarda, režie: Ivo Krobot, premiéra: 21.2.1991

Lev Birinskij: Mumraj, režie: Ladislav Smoček, premiéra: 26.9.1991

Euripidés: Orestés, režie: Jan Nebeský, premiéra: 19.12.1991

Henrik Ibsen: Přízraky, režie: Jan Nebeský, premiéra: 30.03.1992

Václav Kliment Klicpera: Hadrián z Římsů, režie: Ivo Krobot, premiéra: 8.6.1992

Molière: Lakomec, režie: Vladimír Strnisko, premiéra: 14.11.1992

Henrik Ibsen: John Gabriel Borkman, režie: Jan Nebeský, premiéra: 25.5.1993

Luigi Pirandello: Nahé odívati, režie: Ladislav Smoček, premiéra: 23.11.1993

Woody Allen: Sex noci svatojánské, režie: Ivo Krobot, premiéra: 20.12.1993

Frank Wedekind: Lulu, režie: Vladimír Strnisko, premiéra: 16.4.1994

Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais: Figarova svatba, režie: Jiří Menzel, premiéra: 19.9.1994

Jean-Paul Sartre: S vyloučením veřejnosti, režie: Vladimír Strnisko, premiéra: 27.9.1994

Josef Štolba: Vodní družstvo, režie: Ladislav Smoček, premiéra 16.12.1994

Nikolaj Vasiljevič Gogol: Ženitba, režie: Vladimír Strnisko, premiéra: 12.4.1995

Ladislav Smoček: Kosmické jaro, režie: Ladislav Smoček, premiéra: 27.11.1995

Anton Pavlovič Čechov: Tři sestry, režie: Vladimír Strnisko, premiéra: 8.3.1996

Tracy Letts: Zabiják Joe, režie: Michal Lang, premiéra: 7.6.1996

Henrik Ibsen: Heda Gablerová, režie: Ladislav Smoček, premiéra: 16.12.1996

Tennessee Williams: Skleněný zvěřinec, režie: Vladimír Strnisko, premiéra: 25.3.1997

William Shakespeare: Zkrocení zlé ženy, režie: Michal Lang, premiéra: 16.9.1997

Václav Štech: Třetí zvonění, režie: Ladislav Smoček, premiéra: 10.12.1997

Heinrich von Kleist: Rozbitý džbán, režie: Vladimír Strnisko, premiéra: 8.4.1998
 Francis Beamont, John Fletcher: Král nekrál, režie: Michal Lang, premiéra: 6.10.1998
 Carlo Goldoni: Letní byt, režie: Ladislav Smoček, premiéra: 16.03.1999
 Eugène Labiche: Nejšťastnější ze tří, režie: Vladimír Strnisko, premiéra: 10.4.1999
 Jan Vodňanský, Petr Skoumal: S úsměvem idiota atd., premiéra: 16.5.1999
 Stanislaw Ignacy Witkiewicz: Matka, režie: Michal Lang, premiéra: 4.6.1999
 Ladislav Smoček: Jednou k ránu, režie: Ladislav Smoček, premiéra: 16.3.2000
 George Büchner: Vojcek, režie: Martin Čičvák, premiéra: 13.4.2000
 Anton Pavlovič Čechov: Lesoduch, režie: Ivo Krobot, premiéra: 3.7.2000
 Bernard-Marie Koltès: Návrat do pouště, režie: Roman Polák, premiéra: 11.12.2000
 Václav Štech: Deskový statek, režie: Ladislav Smoček, premiéra: 27.3.2001
 Alexandr Vasiljevič Suchovo-Kobylin: Proces, režie: Martin Čičvák, premiéra: 21.6.2001
 Gordon Smith: Vincent, režie: Ota Ornest, premiéra 27.9.2001
 Samuel Beckett: Čekání na Godota, režie: Juraj Herz, premiéra: 3.10.2001
 Joe Orton: Jak se bavil pan Sloane, režie: Ladislav Smoček, premiéra: 23.10.2001
 Zoltán Egressy: Portugálie, režie: Ivo Krobot, premiéra: 21.12.2001
 Martin McDonagh: Osířelý západ, režie: Ondřej Sokol, premiéra: 8.3.2002
 Alexandr Sergejevič Puškin: Oněgin, režie: Martin Čičvák, premiéra 13.10.2002
 Molière: Misanthrop, režie: Martin Čičvák, premiéra: 30.10.2002
 Luigi Chiarelli: Maska a tvář, režie: Ladislav Smoček, premiéra: 11.12.2002
 Gregory Burke: Gagarinova ulice, režie: Ivo Krobot, premiéra: 25.3.2003
 Jon Fosse: Jméno / Noc zpívá své písně, režie: Martin Čičvák, premiéra: 26.6.2003
 Fjodor Sologub: Ďáblova houpačka, režie: Roman Polák, premiéra: 18.12.2003
 David Mamet: Sexuální perverze v Chicagu, režie: Ondřej Sokol, premiéra: 18.3.2004
 Harold Pinter: Správce, režie: Ivo Krobot, premiéra: 25.6.2004
 Carlo Goldoni: Impresário ze Smyrny, režie: Ladislav Smoček, premiéra: 27.10.2004
 Edward Albee: Koza aneb Kdo je Sylvie?, režie: Martin Čičvák, premiéra: 29.11.2004
 Georges Feydeau: Dámský krejčí, režie: Martin Čičvák, premiéra: 21.1.2005
 Martin McDonagh: Pan Polštář, režie: Ondřej Sokol, premiéra: 9.6.2005
 Christopher Hampton: Nebezpečné vztahy, režie: Ladislav Smoček, premiéra: 11.1.2006
 Thomas Vinterberg Mogens Rukov: Rodinná slavnost, režie: Martin Čičvák, premiéra: 30.1.2006

David Mamet: Americký bizon, režie: Ondřej Sokol, premiéra: 26.10.2006

Molière: Amfitryon, režie: Martin Čiřvák, premiéra: 29.11.2006

John Millington Synge: Hrdina západu, režie: Ondřej Sokol, premiéra 10.9.2007

Anton Pavlovič Čechov: Ivanov, režie: Martin Čiřvák, premiéra: 1.11.2007